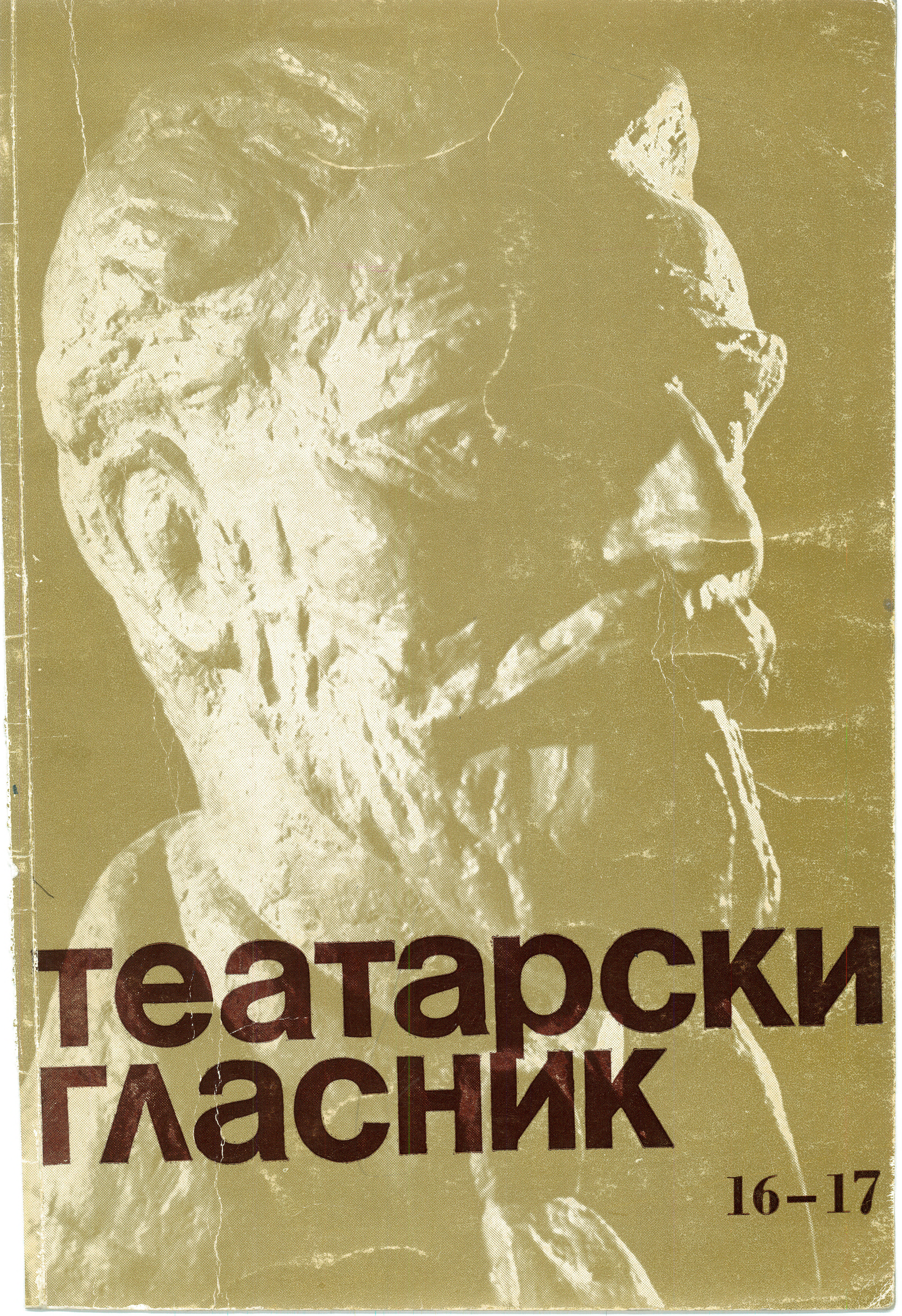


театарски гласник

16–17

БИБЛИОТЕКА
РО ФДУ — Скопје

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

ТЕАТАРСКИ ГЛАСНИК

Број 16 — 17.

СОДРЖИНА

С. Маринковиќ
ТЕАТАР СО СВОЈ ЛИК — — — 5

Славко Маринковиќ
АКТЕРОТ Е... АКТЕРОТ Е АКТЕР! — — — — — — — — 13

Коле Ангеловски
ОПТИМИСТИЧКА ПРИКАЗНА БР. II ИЛИ КАКО МОЖЕМЕ ДА СТАНЕМЕ ТЕАТАР НА ГОСПОДИНОТ К... — — — — — — — — 19

Томислав Османли
КРЕГОВАТА МЕТАФИЗИЧКА ТЕАТАРСКА ВИЗИЈА — — — — — 22

Ристо Лазовски-Гиче
НЕ ВИКАА „РАЦИНОВЦИ“ — — 26

Д-р Божидар Настев
МОЛИЕР КАЈ АРОМАНИТЕ — — 29

Иван Ивановски
ТРИ КНИГИ — ДЕВЕТ ДРАМСКИ ТЕКСТОВИ — — — — — — 38

Иван Ивановски
СЦЕНОГРАФСКО - КОСТИМОГРАФСКА УМЕТНОСТ НА МЛАДИТЕ ТВОРЦИ ОД ГДР — — — — — 41

Гане Тодоровски
ЗАЕДНИЧКА ПЕСНА — — — — 43

ЈОРДАН ХАЏИ КОНСТАНТИНОВЏИНОТ И УЧИЛИШНИОТ ТЕАТАР — — — — — — — — 44

ДАЛИ ВИ Е ПОЗНАТО... — — — 55

РЕПУБЛИЧКИ ПРЕГЛЕД — — — 57

ИЗДАВАЧКИ СОВЕТ: Хисен Рамадани, Харалампие Поленаковиќ (претседател), Васил Ињоски, Дарко Дамески, Димитар Станковкси, Ацо Дуковски, Ристо Стефановски, Георги Божиков, Џемаил Максут, Мехди Бајрактари, Димитар Гешоски, Благоја Николов, Блаже Алексоски, Тодор Максимов, Ниче Василев, Томислав Спасовски, Димитрие Османли, Захарија Смаќоски, Лилјана Мазева, Хилда Кондовска, Иван Ивановски (заменик претседател), Петре Бакевски, Ристо Лазаров, Томислав Османли, Наци Ндоци, Јордан Плевнеш, претставник на Драмата на МНТ, претставник на Балетот на МНТ и претставник на Републичката заедница за култура.

РЕДАКЦИЈА: Ристо Стефановски (одговорен уредник), Витомир Митевски (уредник), Ацо Алексиев, Коле Ангеловски, Љубиша Георгиевски, Кемал Лила, Владимир Милчин, Горан Стефановски и Слободан Унковски.

Лектура: Јелица Инадеска

ТЕАТАРСКИ ГЛАСНИК

излегува двомесечно (освен во јули-август)
Цена на еден примерок: 10 динари (за двоброј 20 динари)

Жиро-сметка: 40100-603-149

Адреса: Драмски театар, Шекспирова 15, 91000 Скопје

(за „Театарски гласник“)

Печати: Графички завод „Гоце Делчев“ — Скопје

Тираж: 1.000 примероци

Издава: ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

35 години

ДРАМСКИ ТЕАТАР

Одбележувањето на 35 годишнината од основањето на Драмскиот театар се софпаѓа со крупни успеси, што нашата куѓа ги постигна во досегашното творештво. Секогаш при вакви поводи треба да се кажат неколку зборови за движењето на Драмскиот театар по напорните но благородни врвици.

Драмскиот театар го достигна денешното творечко ниво низ макотрпен и континуиран труд. Од скромните почетоци на првата премиера на кукленaта сцена што беше одржана на 21. IV. 1946 година, до вечерашново прикажување на „Диво месо“, на драмата што ние како славеници им ја подаруваме на најширокиот аудиториум на гледачи преку РТВ Скопје, како дело што речиси во сите насоки највисоко е валоризирано на југословенско ниво, Драмскиот театар прерасна во една од водечките театарски куЌи во земјава, чие присуство е се поголемо и се позабележливо.

Ваквите резултати Ќе станат поразбирливи ако се истакне дека во текот на овие 35 години Драмскиот театар има прикажано вкупно 192 премиери, од кои 83 се градени врз текстови на домашни автори. Од овој број 51 драма е од македонски драмски писатели. Токму ваквото импозантно вклучување на националните текстови во репертоарот на Драмскиот театар, придонесе да се издвојува една од основните придобивки на драмското творештво, да се придобие публиката.

Така, од сцената на Драмскиот театар, во матичната куЌа и во текот на бројните гостувања во нашата Република, во другите делови на СФРЈ како и во странство, напоредно со презентирањето на културните креации се ширеше и македонски збор. Имено, на вкупно 7.231 претстава присуствуваа 2.395.711 гледачи. Според тоа Драмскиот театар во секоја од изминатите 35 години имаше просечно по 5,49 премиери, по 206,6 претстави и по 68.449 посетители.

Драмскиот театар немаше да биде она што е денес, ако во текот на своето постоење и работење не се грижеше не само за селектиран репертоар, туку истовремено и за ангажирање на млади, нови и ветувачки сили во правец на посмели режиски, актерски, сценографски, костимографски и други креации. Само благодарејЌи на ваквата политика на отвореност, на настојувањата вратите на Театарот да останат широко отворени за сите луцидни духови, на оние што се движат да освојат нови простори во театарското творештво, што без колебање одат во потрага кон посвежи творечки идеи, Драмскиот театар успеа да го наметне своето присуство на театарскиот живот на земјата и пошироко. Така, тој се најде на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, на Охридското лето, на Стерииното позорје“ во Нови Сад, на Фестивалот на Малите и експериментални

сцени во Сараево, на Гавелините средби во Загреб, на Фестивалот на детето во Шибеник, на Дубровничките летни игри, на БИТЕФ, на Фестивалот Деновите на комедијата во Светозарево, на Борштниковите средби во Марибор, на Деновите на југословенската класика во Лесковац и др. како и на фестивалите во странство т. е. Фестивалот на куклените театри во Москва, на Детските театри во Софија, на Меѓународниот фестивал во Венецуела, како и на гостувањата во Бугарија, Полска, Романија, Франција и Чехословачка.

Учеството на овие манифестации не беше случајно. За тоа најдобро сведочит големиот број на добиените признанија. Покрај добивање на три Стручни награди за најдобра претстава, патем на златните венци од Сараево и други, многумина членови и соработници на Театарот, исто така, станаа лауреати на голем број вакви награди. Непосредно со ова Театарот ја доби двапати наградата „11 Октомври“, потем и наградата „Климент Охридски“, а е одликуван и од Претседателот Јосип Броз Тито со Орденот „Заслуга за народ со златна ѕвезда“. Овие резултати главно ги чувствуваме како поттик за уште поголемо творештво. Впрочем, претставата што ќе ја гледаат вечерва е најдобра потврда што ги илустрира напорите на луѓето од оваа уметничка куќа да продолжат по тие патишта и во наредниот период.

Нека ни е честит денот![1]

[1] Изјава на директорот Р. Стефановски пред телевизиското прикажување на „Диво месо“

КОН ЈУБИЛЕЈОТ НА ДРАМСКИОТ ТЕАТАР: ТЕЛЕВИЗИСКА ТРКАЛЕЗНА МАСА

ТЕАТАР СО СВОЈ ЛИК

УЧЕСНИЦИ НА ТРКАЛЕЗНАТА МАСА: ЗВОНЕ ШЕДЕЛБАУЕР (ЉУБЉАНА), МИЛАН ЃУРЧИНОВ (СКОПЈЕ), ДАЛИБОР ФОРЕТИЌ (ЗАГРЕБ), СЛОБОДАН СЕЛЕНИЌ (БЕЛГРАД), ВЛАДИМИР СТАМЕНКОВИЌ (НОВИ САД) И ИВАН ИВАНОВСКИ (СКОПЈЕ)

Прославата на 35-годишнината на Драмскиот театар-Скопје наиде на соодветен третман во Телевизија Скопје, која, покрај неколкуте информации за јубилејот и директниот пренос од изведбата на претставата „Диво месо", организира тркалезна маса за оваа значајна 35-годишнина, на која учествуваа истакнати југословенски театарски критичари и театролози.

Тркалезната маса ја водеше Катица Трајковска, која во воведниот збор рече:

Има нешто чудесно и неповторливо во тоа кога еден театар се раѓа како куклена сцена, расте како младинско детски и созрева како драмски тетар. Таков театар, кој е радост на едно детство, дел од една младост и потреба на една зрелост. Таков е театарот од скопската улица „Шекспирова", — Драмскиот театар, кој токму денеска го одбележува својот 35-ти роденден.

А годишнините се секогаш убав повод заедно со блиските, со вас драги гледачи, и со луѓето, чија професија е нераскинливо сврзана со театарот, да се споделат радостите и да се сподели задоволството од постигнатите успеси.

Затоа вечерва во нашето студио се гостите на Драмскиот театар и нашите гости: режисерот од Љубљана Звоне Шеделбауер, критичарот од Скопје Милан Ѓурчинов, театарскиот критичар на „Вјесник" од Загреб Далибор Форетиќ, професорот на Факултетот за драмски уметности во Белград Слободан Селениќ, директорот на Стерииното позорје — Владимир Стаменковиќ и театарскиот критичар од Скопје Иван Ивановски.

Темата на овој разговор е местото и улогата на Драмскиот театар во развојот на театарската уметност кај нас. И не случајно, зашто да се говори за театарот во Југославија не може а да не се спомене и да не се разгледа она што е Драмскиот театар денес.

Водителот Трајковска потоа директно им се обрна на учесниците во разговорот:

— Другар Ивановски, да почнеме најпрвин со едно кроки за она што е денес Драмскиот театар и како дојде до тоа што е тој денес?

ИВАНОВСКИ: Мислам дека е тешко во еден разговор со една определена рамка и во едно ограничено време да се каже и поаналитички да се опфати процесот, да се прикажат сите фази во развојот на овој колектив. Затоа јас би се определил за едно лапидарно кажување на она што е навистина карактеристика и специфика на овој ансамбл во текот на 35-те години. Во тие три ипол децении зад нас останува навистина една импозантна актива од премиери, од многу големи и значајни доживувања. Мислам дека не би требало да одиме во историјата, иако историјата во овој случај е нужна. Би потсетил само за тоа дека овој театар изникна од куклената сцена на Македонскиот народен театар, за потоа да прерасне во Куклен театар, па во Младинско-детски театар, и денес да го имаме овој Драмски театар, кој има свое определено место во нашиот југословенски простор.

— Ако ги бараме тие позначајни фази, се разбира сосема накратко, бидејќи времето не ни дозволува да одиме во некои детали, треба да се каже дека првите пробиви на Драмскиот театар на еден поширок југословенски план може да ги бараме некаде во шеесеттите години, кога овој колектив ги презеде првите поголеми и позначајни гостувања низ Југославија, а во рамките на тие гостувања и во Белград, кога настапи во театарот „Бошко Буха" со пиесата „Среќен пат" од Розов во постановка на Димитие Османли. Уште тогаш, денес покојниот еминентен југословенски критичар Ели Финци ги најави вредностите на овој ансамбл како еден колектив кој внесе свежина и непосредност и којшто има нешто ново и свежо да му каже на посетителот. Но, тоа беше — реков — една скромна најава на овој ансамбл, еден прв пробив, ако така може да се каже, на југословенски план. Меѓутоа, сметам дека најзначајна фаза, еден пресвртен момент и во развојот на Драмскиот театар и во развојот на македонскиот театар воопшто, е 1964 година кога една поголема група артисти од Македонскиот народен театар премина во тогашниот Младинско-детски театар, со што се

формира едно многу големо и едно многу значајно театарско јадро, способно да се зафати со најсложени сценски реализации.

— Впрочем, тоа го покажа уште веднаш со првиот проект на овој Драмски театар — драматизацијата на романот („Она што беше небо") „Богомилска балада" во драматизација на — ако се сеќавам добро — Милан Ѓурчинов и Илија Зафировски. Значи, уште со првиот проект се афирмира на поширок југословенски план со учествувањето на Југословенските театарски игри во Нови Сад. Потоа, познати ни се тие почести настапи на Драмскиот театар на оваа наша најреномирана југословенска театарска манифестација, за своите успеси да ги продолжи на други фестивали, какви што тоа се МЕСС — фестивалот на малите и експериментални сцени, Дубровничките летни игри и други. Она што е специфика и карактеристика за овој ансамбл е, ми се чини, неговата отвореност. Неговата отвореност во една поширока смисла и во поглед на прифаќањето на млади кадри и во поглед на афирмирањето на националната македонска во прв ред, и се разбира на југословенската драматургија.

ТРАЈКОВСКА: Да. Токму ова сега е битно — популаризацијата на македонскиот текст. Сега би го замолила другарот Ѓурчинов, кој ја следи македонската драматургија, да се надоврзе на ова прашање: улогата на Драмскиот театар во популаризирањето на македонската драма?

ЃУРЧИНОВ: Јас би сакал во самиот почеток да кажам пред сè дека зборувајќи денес за Драмскиот театар во Скопје имаме многу основ да зборуваме за веќе неговата зрелост и таа зрелост да ја поврзуваме не само со годините што поминале во неговиот досегашен развој, туку и со постигнатите уметнички резултати на неговата сцена, односно на неговите сцени бидејќи тој има неколку сцени.

— Во тоа уметничко созревање, за кое верувам подетално ќе стане збор во излагањата на овде компетентните колеги, еден од аспектите може да биде доведен и во врска со грижата на Драмскиот театар во Скопје за македонскиот драмски автор и за македонската драматургија. Познато е дека македонската современа драма во една естетска и уметничка смисла доживува афирмација нешто подоцна од другите родови, жанрови и видови на македонската книжевна култура. Она што во поезијата беше остварено веќе во средината на педесеттите години, она што во прозата исто така дојде до израз нешто подоцна, започна да се реализира и на планот на македонската драматургија и мислам дека Драмскиот театар во Скопје е токму онаа институција која како што веќе беше нагласено со својата отвореност, со својот неконформизам, со својата бeневолентност по однос на истражувањата и на експериментот беше онаа куќа која во тој поглед покажа најмногу разбирање за новите дострели, за новите истражувања на планот на македонската драма. Се разбира, тој — според моите согледувања — доста широко беше поставен во својата досегашна и таква мисија.

— Низ неговите сцени продефилираа речиси сите наши позначајни драмски автори од најразлични генерации, од доајенот на нашата современа драма Васил Иљоски преку Коле Чашуле, Томе Арсовски, Бранко Пендовски и други, преку оној бран кој се појави во шеесеттите години, бран на автори на кои драмското творештво не им е примарна преокупација. Би го споменал Симон Дракул, пота Петре Андреевски, во поново време Димитар Солев, понатаму преку низа автори кои како драмски писатели дебитираа на сцена и токму Драмскиот театар беше онаа куќа која им даде таква можност. И најозади неговата отвореност, неговата би рекол дури видовитост во однос на прифаќањето на нови автори кои се обидуваат да засноваат една сосема поинаква — ако така можам да кажам, не толку драмска колку театарска и сценска естетика и благовремено да ги насети големите потенцијали кои кај поединци од таквите автори се кријат. Да бидам конкретен: тука пред сè мислам на младиот Горан Стефановски и на двете негови сценски дела коишто се, имам таков впечаток, пишувани специјално за сцена не како литературен текст, како литературен драмски текст, и коишто токму на сцената во Драмскиот театар најдоа на една извонредна режисерска интерпретација и на актерска истовремено. Станува збор, нели, за драмите „Јане Задрогаз" и „Диво месо" коишто токму во овој наш театар доживеа една потполна уметничка афирмација.

ТРАЈКОВСКА: Кога сме веќе кај овие две претстави, се наметнува веднаш помислата на Стериината позорје, односно на Драмскиот театар и на неговата отвореност да се премери, да се спореди себеси во едни пошироки рамки, во југословенски рамки. Што мислите за ова другар Стаменковиќ?

СТАМЕНКОВИЌ: Една од основните карактеристики на Драмскиот театар, а како што ми се чини исклучително драгоцена, е токму во тоа што тој секогаш бил во двократна ситуација. Од една страна се обидувал да развива, да стане цврста потпора на новата македонска национална култура, што е од непроценливо значење не само од културолошки аспект, туку ако сакате и од политички, додека од друга страна никогаш

не дозволил да се најде во ситуација сите мерила врз кои се проценува да ги пронаоѓа само во својата средина. Тој, напротив, беше — како што веќе е речено — еден исклучително отворен театар, театар што многу подготвено излегуваше од својата природна средина во поширокиот југословенски простор за таму да испита што постигнал и дали тоа што е постигнато ја има таа вредност којашто не мора да биде точно проценета во самата средина во која претставата се создава. Според мое чувство, тој тоа го правеше исклучително успешно. Познато е, да кажеме, дека на Стериното позорје, на Југословенските театарски игри, ниеден театар немал таков успех, ако тој се мери по наградите — а наградите сепак нешто определено покажуваат — како што тоа беше случај минатата година со Драмскиот театар. Еден таков број на награди ниедна претстава во минатите 25 години нема добиено како „Диво месо" на Горан Стефановски.

СЕЛЕНИЌ: Јас мислам дека на сличен начин, не се сеќавам точно кога, мина и „Покојник" пред ...

ТРАЈКОВСКА: Во 1967.

СЕЛЕНИЌ: ... да, во шеесет и седмата.

СТАМЕНКОВИЌ: Во шеесет и седмата „Покојник" мина на сличен начин, но го немаше тој број на награди. Тоа не им успеа ни на претставите какви што беа „Киклоп" во режија на Коста Спаиќ и во изведба на ХНК, или на некои други претстави кои се приближуваа. Не, ниеден театар го нема постигнато тој успех. Тој резултат е дотолку подрагоцен бидејќи станува збор, според мене, за дело на еден автентичен македонски писател кој во годините што доаѓаат сигурно ќе стане еден од водечките драматичари — југословенски, македонски се разбира, а потоа што во таа претстава се покажа дека македонскиот театар преку Драмскиот театар фати полн чекор со она што моментно беше најважната тенденција во сиот европски театар. Ми се чини како исклучително драгоцена таа отвореност што се манифестираше од една страна, велам, во афирмацијата на сето она што се создавало во една нова и млада култура која бара своја полна афирмација, го бара своето вистинско место во животот на нацијата, а од друга страна прави обиди подготвено да го прифати вреднувањето од страна.

— Тоа се гледа во дејноста на Драмскиот театар и на други начини. Веќе, тоа мошне точно го кажа Ѓурчинов, во откривањето но нови автори, нови режисери и нови артисти тоа добро се гледа. Особено ми се чинат драгоцени обидите на еден млад автор или на млади автори воопшто (синоќа гледавме исто така една премиера на млад македонски автор) да им се дадат шанси преку режисери кои исто така се од нивната генерација и со артисти кои се од нивната генерација. Значи, еден природен начин да се претстави сензибилитетот на една генерација, тој да се изрази во полна форма.

ТРАЈКОВСКА: Кога се работи за физиономијата и за стилските определби на Драмскиот театар, вашите забележувања, другар Селениќ, одат кон тоа дека во Југославија постојат слични институции на Драмскиот театар. Што ги карактеризира нив?

СЕЛЕНИЌ: Јас се согласувам со оние кои на театарот гледаат како на еден биолошки организам кој има своја младост, свое зрело време и своја старост. Секако, тука постојат амандмани на вакво тврдење, а има и исклучоци, но ми се чини такво нешто може да се констатира од историјата на цела низа театри. Има неколку театри во Југославија што настанале на таков начин што група театарски автори, незадоволни од околностите, од творечките околности во колективот кому припаѓаат, во еден миг едноставно чувствуваат генерациска или естетичка, или не знам каква друга потреба да го искажат своето чувствување на светот, чуствувањето на театарот итн., па се одделуваат. Така, на пример, се создаде Белградското драмско позориште, кога една група млади артисти не сакаше да работи во веќе постојните куќи, туку почувствува потреба да се изрази на еден нов начин, па го формира театарот на „Црвен крст". Во моментот кога тој театар се покажа неспособен да прими нов репертоар, а тоа во тој момент беше „Чекајќи го Годо", Бекет и други од американската авангарда, пардон — француска авангарда, се формира „Ателје 212" каде што повторно замина една група артисти за да се изрази. Таков е случајот и со Драмскиот театар во Скопје, таков е случајот, донекаде, и со „Гавела" во Загреб, а и со „Итд" во следната инстанца. Значи, ми се чини дека тој начин на формирање на извесен начин го определува и карактерот на театарот.

— Тој по природата на нештата е поотворен за експеримент, се чини има една продолжена младост, има потреба да бара, да изнаоѓа нови форми на гледање, ја нема онаа замореност што умее да се вовлече во театарскиот живот за да го претвори театарот во чиновничка установа. Дваесет години колку ја следам работата на Драмскиот театар од Скопје мислам дека тој повеќекратно покажал дека ја врши улогата на ревитализација на театарскиот живот во оваа средина и не само во оваа средина. Се покажа дека во сите југословенски вкрсту-

вања на различни театарски култури тој секогаш доаѓа со нови идеи како што тоа беше и минатата година кога Стаменковиќ го доведе „Диво месо“, или некоја друга претстава во друго време. Значи, мислам дека Драмскиот театар припаѓа на тоа релативно големо семејство на југословенски театри кои врз себе ја зедоа улогата да наоѓаат нови форми, кои никогаш не се задоволни со постигнатото, кои по природата на нештата се поотворени за нови уметници, за млади уметници, кои доаѓаат, што е секако од огромно значење за секоја уметност, па и за театарската, за секоја средина па и за скопската, односно за југословенската.

ТРАЈКОВСКА: Драмскиот театар гостувал и во СР Словенија. Вие секако имате свои впечатоци и забележувања за неговата физиономија, за неговиот стил, за она што тој го донесува. Другар Шеделбауер?

ШЕДЕЛБУЕР: Јас го знам Драмскиот театар од Скопје по тоа како се појавува во поширокиот југословенски простор, а не само по неговите гостувања во Љубљана каде што секогаш неговите претстави се голем театарски празник. Го знам од фестивалите Стериино позорје, МЕС Сараево и од други. Мислам дека она што е позитивно кај овој театар е еден без сомнение жесток ангажман, општествен ангажман, чиста театарска форма, пред се отворена театарска форма и тоа што секогаш ми се чини, кога размислувам за овој театар, кога ги гледам неговите претстави, дека всушност тоа е театар кој произлегува од една југословенска театарска антитеза. Значи, ако постои театар, еден етаблиран театар, еден театар на театарска теза, тогаш постои и театар на антитеза и тој има врска со судбината на другите театри, кои — како што веќе беше речено во овој разговор — настанале на сличен начин како Драмскиот театар од Скопје. Во општата депресивна клима, агонична клима, мислам на климата на агонија кај театрите на експериментот, кај вон-институционалните театри, мислам дека Драмскиот театар од Скопје е единствената театарска форма (единствената соодветна институција барем како тип кој однегувал иста еластичност, ист работен елан, бескомпромисност и еден чист квалитет) која не е театар кој би заморувал, кој би бил како што во современата театарска терминологија се вели театар од еден граѓански тип или театар на една неартикулирана и би рекол самозадоволна театарска институција. Тоа е голема предност. Секако мислам дека тоа е театар кој, покрај своите прекрасни артисти, се појавува со режии и со режисерски имиња — што сега нема да ги набројувам, а ги знам како извонредни луѓе — што ги очекуваме во Љубљана и во другите словеначки театри. На пример, сега го гледавме Георгиевски во Нова Горица, со нетрпение го очекуваме Унковски, Диме Станковски итн. Мислам дека таа размена меѓу југословенските театри секогаш создава некои вистински резултати, така што можеме да размислуваме и за нашиот театар кога гледаме македонски театар, мислам на скопскиот Драмски театар.

ТРАЈКОВСКА: Драмскиот театар е носител, артистите од Драмскиот театар се носители, на многу награди на југословенските фестивали. Дали може, другар Форетиќ, да се зборува за специфичен артистички израз кај артистите на Драмскиот театар?

ФОРЕТИЌ: Веќе самиот факт што добиле многу награди на југословенските театри покажува дека станува збор за извонредни артисти. Но, јас би зборувал нешто, без да ги споменувам по име, за цела низа вонсериски артисти на Драмскиот театар. Јас би зборувал за едно мое чувство со обид да ја дефинирам специфичноста на нивниот артистички израз. Првата средба со Драмскиот театар од Скопје ја имав на МЕСС седумдесет и втора-трета кога го гледав „Болен Дојчин“ во режија на Диме Станковски, а година-две потоа, исто така во Сараево, гледав една претстава на Слободан Унковски што се викаше „Ништо“. Тоа е онаа претстава на Копит во која играа само артистки. И тоа беше некаде во времето кога сеуште живеевме само во илузии дека создаваме некаков физички театар што мислам дека само по себе е еден терминолошки нонсенс затоа што самата глума е физички облик, па според тоа да се говори физички театар е еден плеоназам, но во рамките на тој ткн. физички театар тие две претстави ми се наметнаа со некои свои особености, со некој чуден ритам на артистичката игра. Морам да кажам дека потоа, следејќи ги претставите на Драмскиот театар, на пример „Јане Задрогаз“, преку „Ослободувањето на Скопје“, па потоа „Диво месо“, па еве и синоќа кога ја гледав новата премиера, праизведбата на текстот од Русомир Богдановски „Свети Ѓорѓи“, откривав во претставите, во драмите на различни стилови кои бараат различни начини на сценско оформување, прекрасен внатрешен ритам кај тие артисти. Ми се чини тоа, но не би сакал да бидам лошо сфатен, нешто има врска со ритмот на македонскиот танц. Има тука нешто. Мислам тоа не се гледа само во некои фолклорни претстави каква што, на пример, беше „Јане Задрогаз“. За мене беше најголемо откритие, чудесен исказ на тој ритам беше токму претставата „Диво месо“. Претстава која, условно говорам, би требало да биде реалистична што значи дека еден друг театар, еден друг ансамбл би одел веројатно по насока на художествено

— реалистична глума, одеднаш открива внатрешен ритам, тој внатрешен ритам на артистот како движечка сила на претставата.

— Така, ми се чини, дека можеби тоа е специфичност на Драмскиот театар и една духовна ситуација, клима во македонскиот театар денес. И што е најважно, а што во тој театар ми е најдраго, е тоа што не чувствувам генерациски разлики меѓу артистите. Ми се чини дека постарите артисти играат речиси исто како помладите, дека тие се соживуваат со претставата, дека елементите на нивните изрази се многу слични. Гледајте, ние во срединитe во кои имаме артистички генерации, во Загреб на пример, морам да кажам дека понекогаш старите генерации се пофлексибилни од — да кажаме — средните генерации и побрзо се сообразуваат на некои промени. Но, имаме стравотни јазови меѓу генирациите артисти во начинот на изразувањето, во начинот на мислењето, во доживувањето на текстот, во искажувањето на улогата итн. Мене многу ме фасцинира, посебно во последните претстави што ги гледав во Драмскиот театар — „Диво месо“ и оваа синоќешната, како артистите, постарите, многу подготвено се вклучуваат во еден стил на игра и како многу успешно во таа игра им парираат на помладите артисти. И говорејќи токму за тој внатрешен ритам би се претпоставило дека младиот артист него полесно го носи. Но, тука не гледам разлики и морам да кажам дека сигурно, покрај отвореноста на овој театар, една негова внатрешна кохерентност во артистичкиот израз е една од неговите битни карактеристики. Тоа, сето тоа, конечно резултираше во тие награди што овој театар ги има добиено, мислам на наградите што ги носат поединци, но ми се чини дека тешко дека би ги добиле доколку зад нив не стоеше целиот колектив.

ИВАНОВСКИ: Навистина во Драмскиот театар постои една творечка атмосфера. Јас би потсетил дека во тесна врска со тоа е и публиката. Драмскиот театар исто така е во состојба, поради таа творечка атмосфера, главно сите претстави да ги продава на благајна. Ние имаме денес во Драмскиот театар претстави што доживеале импозантен број на изведби: 200, 150 . . . во тој број влегуваат и сценски реализации од таканаречениот тежок репертоар. Да речеме како што тоа е „Диво месо“. „Диво месо“ веќе се движи кон стотата претстава што ми се чини може да биде и југословенски рекорд. Мислам дека постоењето на една творечка атмосфера е многу важна компонента кога говориме за Драмскиот театар.

СЕЛЕНИЌ: Токму тоа сакав да го кажам за таа артистичка кохеренција за која зборуваше Далибор (Форетиќ). Некако тоа човек го чувствува не само во случај со Драмскиот театар, од Скопје, туку и со секој негуван театар. Во театарот мора да постои барем еден човек кој се грижи за театарот. Има многумина луѓе кои се грижат за артистот и режисерот во театарот, а не за театарот во целина. Мислам дека театрите во Југославија, а ги има неколку, кои имаат ревносно раководство во моментот кога кризата во раководењето со театарските установи, постои, со сите проблеми што самоуправувањето ги донесува, и одлучувањето во една материја која бара арбитар — мислам не може со гласање да се одлучи кој ќе го игра Хамлет, туку некој мора да каже кој ќе биде тоа — олеснето се управуваат доколку постои еден кохерентен ансамбл со макар две или три заеднички премиси или макар со две или три заеднички уверувања. Ако тоа не постои, а нашите ансамбли обично се направени од рогови во вреќа, тогаш не помага веројатно ни сјајна управа како, што тоа се случува во повеќето наши големи театри, па се нема среќа, не се има едноставно среќа во работата.

— Мислам дека тука среќно се споени едно амбициозно раководење со театарот во случајот на Драмскиот театар. Толку долго живееме со него што знаеме што се случува и зад кулисите на оваа куќа, со сепак колку-толку се заеднички уверувањата на оние кои тој театар го прават. Мислам дека ова не треба да се пропушти да се каже чисто како пример за углед на некои други куќи.

СТАМЕНКОВИЌ: Јас би додал тука нешто што на прв поглед би можело да изгледа неважно, а во суштината е многу важно. Тоа е нешто од моето непосредно искуство на оваа функција на која сега се наоѓам. Јас доаѓав четири години во Скопје да гледам претстави на Драмскиот театар и првите три години не можев да изберам, по мое уверување се разбира, а тоа уверување секогаш може да се оспори, ниедна претстава за Стериионото позорје. Меѓутоа, онака како што се случуваше, како ме примаа во тој театар, покажува колку е тоа еден крајно сигурен, самоуверен и супериорен театар. Во ниедна секунда ни во средбите со раководителите, ни во средбите со режисерите, ни во средбите со артистите на тој театар јас не почувствував дека тие ја доведуваат во прашање одлуката што инаку секогаш може да биде доведена во прашање. Напротив, тие се однесуваа потполно супериорно дури и во случаи кога можеа да сметаат со полно право дека се, да кажам, оштетени кога во прашање беше изборот на „Ослободувањето на Скопје“ од Душан Јовановиќ. Тие имаа сјајна претстава за која јас не тврдев дека не е сјајна, но од некои репертоарски причини

дадов предност на некои други претстави. Тие во ниеден момент не го доведуваа во прашање тоа право, се однесуваа крајно супериорно и само една година подоцна го дочекаа својот миг со една исто така сјајна претстава каква што е „Диво месо“. Тоа навистина зборува за една клима, ним можеби тоа така не им се чини, зашто секојдневно работаат во него, за една здрава клима којашто за мене е цврст показател дека станува збор за еден здрав и жив театар.

ТРАЈКОВСКА: Ѓурчинов, повелете.

ЃУРЧИНОВ: Јас би сакал исто да додадам две реплики кон овие размислувања што ги слушнавме. Првата се однесува на она забележување на колегата Форетиќ за можностите на овој театар да го долови сензибилитетот на македонскиот човек, неговиот менталитет воопшто. Јас мислам не е случаен ни податокот дека сите претстави на Драмскиот театар во просек се играат пред полно гледалиште од 84 проценти од неговиот капацитет. Би сакал да го кажам моето уверување зошто е тоа така и зошто гледачите така спонтано одат во тој театар. Меѓу другото, мислам дека одговорот се крие и во тоа што националните теми, традицијата во овој театар е присутна, се негуваат од еден нов, од еден современ аспект и тоа одговара на сензибилитетот на денешниот човек, па не случајно овој театар има толку многу голема млада публика, мислам на младите кои го полнат салонот на овој театар и кога на неговите сцени се прикажуваат историски теми, теми од нашето национално минато. Тие наоѓаат резонанса во тој млад сензибилитет што исто така мислам е еден симптом за него многу интересен. А другата реплика се однесува до она што еве се обидуваме некако да ја дефинираме физиономијата на овој театар, односно на неговата отвореност.

— Кога овој театар почна, колку што мене ми е познато — немаше никакви манифестни барања, немаше никаква прокламирана естетика, туку, напротив, тој се определи за еден поинаков пристап. Тој се определи — како што веќе беше речено — да биде еден антитетичен театар или театар на антитеза, а јас кон тоа би додал дека ова е театар и на една анти-хиерархија.Никаква хиерархија тука не е априорно поставена и вешто е избегнувана низ сиот негов досегашен развој. Не постои хиерархија ни по однос на определените стилови низ кои се изразува сценската естетика на овој театар, ни по однос на генерациите актери што навистина, со право е речено, во овој театар подеднакво добро играат кога играат и постари артисти и од средната генерација и од најмладата, ниту пак по однос дури и на режисерските концепции. И тука мислам со право овој театар бил отворен кон сите видови, кон сите можности. Во него ништо од напред не е познато. Никој нема повеќе право или некои привилегии повеќе од другиот. Тоа е една отворена сцена — барем јас така го гледам и доживувам овој театар. Една отворена арена на која секој има можност креативно да се изрази. И тука е можеби едно од објаснувањата за оваа досегната зрелост на овој наш театарски колектив.

ТРАЈКОВСКА: Поаѓајќи сега од ова што го рековте, би било интересно да се обидеме да ја дефинираме естетиката што ја носат претставите на овој театар. Од една страна имајќи ја предвид традицијата, а од друга страна имајќи го сето она што се случува на светските сцени и во другите југословенски театри и што се рефлектира преку личностите на режисерите кои ги поставуваат претставите и го сочинуваат репертоарот на театарот.

СЕЛЕНИЌ: Можеби доста го фалевме овој театар, па сега да ставам една забелешка зад која не можам потполно да стојам бидејќи не сум ги гледал сите претстави. Меѓутоа, посматрајќи ја оваа книга што е излезена по повод 25 или 30 години . . .

ИВАНОВСКИ: Триесет години.

СЕЛЕНИЌ: . . . триесет години на Драмскиот театар и гледајќи го репертоарот, имам впечаток на една мала еклектичност, на извесна произволност во тој репертоар. Можеби тоа е последица токму на тоа што тука се доаѓа како на отворена сцена, па секој доаѓа со своја програма итн. што има извесни предности, но од аспект на физиономијата на театарот — за која најмногу зборуваше Форетиќ — веројатно би требало да се очекуваат некои недостатоци. Дали сум во право, Вие кои сте ги гледале, Иване (Ивановски), тие претстави во континуитет, дали такво нешто се забележува? Зашто, вака, гледајќи го списокот на тоа (репертоарот), тука е тешко да се најде некој систем, некој утврден репертоарски . . .

ЃУРЧИНОВ: Бидејќи колегата Селениќ рече дека премногу го фалевме театарот, во тој поглед може секако да се зборува за извесен еклектицизам по однос на репертоарот. Јас во извесна смисла би се согласил со тоа мислење. Затоа што: ако погледнеме кои претстави оставиле најсилен впечаток и кои најдолго се паметат, а со самото тоа мислам се и најдоби, ќе видиме дека се тоа претстави или од некој југословенски автор или од македонски автор. Нема ни еден странски автор кој доживеал исклучителна афирмација.

СЕЛЕНИЌ: Јас го гледав „Хамлет“ на Унковски, кој е игран пред две години . . .

ЃУРЧИНОВ: Да . . . да, тогаш. Но . . .

СЕЛЕНИЌ: . . . тоа е исклучок што го потврдува правилото.

ЃУРЧИНОВ: Така, тоа е исклучок што, како велите, го потврдува правилото. И јас исто ако би побарал нешто што можеби би му забележал на овој театар; би бил затоа да се биде повеќе отворен кон определени текови на светскиот театар, кон актуелните текови на светскиот театар. Мислам дека тоа уште подобро би ја напоило неговата потенција и таа негова насоченост кон еден современ театарски колектив.

ИВАНОВСКИ: Можам да се согласам со она што го рековте пред малку, меѓутоа треба да се земе предвид дека се работи за различни структури на публика. Драмскиот театар негува претстави и за најмладите, потоа ја негува и таканаречената мала сцена, па според тоа негува и најразнородни структури на текстови. И мислам дека е точно забележувањето дека најмногу одат претстави — мислам по бројот на публиката и по бројот на изведбите — што се работени врз дела од домашни автори. Меѓутоа, сакам да потцртам не само од домашни, туку и од странски автори. Да се сетиме на еден Фејдо. Тој веќе одел преку 200 претстави, тоа е феномен не само за Македонија, за Скопје, туку и за Југославија. Во Југословенско драмско одеше 300 и кој знае колку пати. Мислам дека таа разнородност на публиката овозможува разнородност на теми, односно на содржини, односно на текствови. Нормално е дека во еден доста сериозен репертоар мора да се најдат понекогаш и полесни комедии кои ќе ја обезбедат таа публика. Јас пак сакам да потсетам на тој феномен — на публиката. Иако театарот просторно е малку оддалечен од градот, не се наоѓа во центарот, во строгиот центар, тој е сепак малку на периферија да речам, тоа е театар што секогаш има публика. И особено млада, како што рековте Вие. Публика која му е верна на некој начин, која е толку љубопитна што мислам не дозволува да пропушти премиера.

СЕЛЕНИЌ: Тоа е многу важно.

ИВАНОВСКИ: Многу е важно театарот да има своја публика. Верна публика. Мислам дека е тоа еден феномен, една константа во развојот на овој ансамбл.

ФОРЕТИЌ: Она што е мошне интересно, што се однесува до публиката, мислам на премиерната публика, ние во Загреб по малку стравуваме од „студенилото“ на премиерната публика. Во последно време бев на две премири во Драмскиот театар и мислам дека премиерната публика сјајно ги поддржа претставите. Што се однесува до еклектичноста јас би сакал да кажам дека мене ми се чини дека Драмскиот театар е театар кој спаѓа во оној тип театри што кај нас преовладуваат — тоа е репертоарен театар. Па, според тоа, ми се чини дека таа разнородност на насловите, драмските стилови итн. сепак не е пресудна за него. Јас имав можност да гледам и некои претстави што се многу различни, на пример од „Шекспир во приказни“ што е работена како претстава за деца, а имав можност да ја гледам на Фестивалот на детето во Шибеник, па да кажеме до една, неодамна ја гледав, мала театарска сензација, тоа е „Бркотница“ од Биринскиј . . . еден чуден текст што е изглечен, што Владо Милчин го извлекол од Чехословачка . . .

ИВАНОВСКИ: Од Прага . . .

ФОРЕТИЌ: . . . од Прага и практично прв го изведе овде во Скопје. Но, ми се чини дека токму за она што зборуваме, тоа е кохерентноста на ансамблот што без оглед на еклектичноста на репертоарот, на разнородноста на репертоарот. постои. Мислам дека — можеби колегите кои овде во Скопје поредовно го следат овој театар ќе ме демантираат — артистичкиот пристап на текстот и над се би рекол скопската генерација режисери која главно преку Драмскиот театар се проби во Југославија (а денес е сигурно режисерска екипа што е најценета во Југославија) даваат еден свој печат без оглед на тоа за каков текст се работи и за каков стил на текстот се работи. Тоа е мислам, она што е пресудно за Драмскиот театар.

СТАМЕНКОВИЌ: Ми се чини дека постои уште една драгоцена карактеристика — а би сакал колегите од Скопје кои тоа подобро го знаат да ме исправат доколку не е точно — на овој театар токму кога е во прашање баш тој еклектицизам. Кога ќе се погледнат насловите, тешко се одбегнува таков впечаток. Меѓутоа, една трпеливост постои за една театарска идеја, еден однос спрема фолклорот, еден однос спрема историскиот факт што се навестува пред неколку години, потоа да прерасне во зрел плод на тој стил, на тој однос спрема материјалот што се посматра. Тоа секако не мора да биде намерно, тоа може да доаѓа од инстинктот на театарските творци. Еве, кога ќе погледате како се негува еден млад автор, каков што е Горан Стефановски, од неговите први обиди со „Задрогаз“, па до „Диво месо“, или пак како една идеја што е почната во „Задрогаз“

варира во „Свети Ѓорѓи“ синоќа, тоа може лесно да се констатира. Сакам да кажам дека постои некоја трпеливост, една трага на која во миг се наидува, да се дочека какви ќе бидат нејзините резултати подоцна. Не знам колку е ова точно.

ИВАНОВСКИ: Мислам дека е апсолутно точен впечатокот и дека токму таа трпеливост му дава шанса на Драмскиот театар да ја добие онаа зрелост и онаа сигурност што веќе ја има во овој миг.

ШЕДЕЛБАУЕР: Мислам дека Далибор (Форетиќ) пред малку рече нешто за националниот ритам, па потоа зборувавме за ритмот на еклектицизмот. Мислам дека би требало да кажеме исто така нешто и за националното театарско уверување, коешто мислам постои и е формирано во овој театар. И иако не би сакал да фалам, доказ за тоа се секако претставите. Јас знам различни претстави, дијаметрално спротивни, во овој театар. А тоа е она што е најинтересно, а внатре во тие граници постојат можности и тоа е она што ми се чини навистина позитивно во овој театар.

ТРАЈКОВСКА: А сега пред да ви за благодарам за учеството во овој разговор, дозволете другар Селениќ да ве цитирам Вие еднаш изјавивте дека 30 години или 35 години од постоењето на еден театар во однос на „Комеди франсез“ кој има 300 години е малку, но во однос на театарот на Антоан кој ја разбранува француската и светската театарска ситуација е многу, и, како што би рекол Брехт, да му посакаме на Драмскиот театар и натаму да им служи на вистината хуманизмот и убавината.

За печат подготвил:
С. Маринковиќ

Актерот е... Актерот е актер!

За да стане студент/ка на Факултетот за драмски уметности на Универзитетот „Кирил и Методиј“ во Скопје потребно е да се „совлада“ приемен испит — во два дела и во два дена.

Кандидат(к)ите прво пишуваат писмена работа на општа тема од областа на актерската уметност, потоа кажуваат монолог (или дијалог) по сопствен избор од драма, проза или поезија, а на крајот им се врши „проверка“ на слухот и на чувството за ритам.

Пред оние кои со успех го положуваат приемниот испит стојат четиригодишни студии со следниве петнаесет предмети и триесет испити:

I година

— актерска игра
— техника на сценски говор
— сценски движења и танци
— историја на македонската драма, театар и јазик
— историја на светската драма и театар
— музика
— општонародна одбрана

II година

— актерска игра
— техника на сценски говор
— сценски движења и танци
— историја на сценската драма и театар
— историја на југословенската драма и театар
— марксизам
— општонародна одбрана

III година

— актерска игра
— техника на сценски говор
— сценски движења и танци
— интермедијална актерска игра на радио
— историја на македонската драма, театар и јазик
— историја на светската драма и театар
— мечување

IV година

— актерска игра
— техника на сценски говор
— сценски движења и танци
— интермедијална актерска игра на ТВ и филм
— историја на македонската драма, театар и јазик
— историја на уметностите
— естетика
— психологија
— грим(шминка)

Студиите завршуваат со дипломски испит по актерска игра во која настапува целата класа на претстава чиј режисер е професорот. Во зависност од бројот на студентите, а со цел сите да имаат рамноправен третман, се подготвуваат две дела или пак едно, но со алтернации во главните улоги.

ВРЕМЕ МИНАТО

Првите актерски студии на Универзитетот „Кирил и Методиј“ почнуваат во 1969 година на *Одделот за драмски актери* на Високата музичка школа во Скопје. Со тие студии тогаш раководеше истакнатиот македонски театарски уметник *Илија Милчин.*

Потребите за актерскиот кадар и плановите за развој доведуваат до формирање на *Факултетот за музички и драмски уметности* во 1978 година за тој на 1 октомври 1979 година да се конституира во *Работна организација Факултет за музички и драмски уметности.* Во составот на оваа работна организација денес се:

ООЗТ Факултет за музички уметности; и
ООЗТ Факултет за драмски уметности.

Од основањето на Одделот за драмски актери во учебната 1969/70 година, оваа високошколска институција до денес има врачено 111 дипломи на своите студенти кои со успех ги положиле дипломските испити.

— Ние со посебно задоволство можеме да подвлечеме дека голем број наши дипломирани студенти се веќе афирмирани театарски, филмски и телевизиски артисти како во Македонија, така и низ целата земја, истакнува деканот на Факултетот за драмски уметности вонредниот професор *Димитрие Османли.* — Овде би ги споменал артистите Данчо Чевревски кој има освоено повеќе артистички награди меѓу кои со телевизиската од Порторож за „Куририот на Гоце", наградата „Млад борец" како најдобар млад артист, награда на филмскиот фестивал во Ниш и наградата „Златен екран" како најпопуларно ТВ лице во избор на читателите на „Вечер"; *Фирдаус Неби* награден со Златен ловоров венец на Фестивалот мали и експериментални сцени во Сараево; *Братислав Димитров* ја доби првата награда на ТВ фестивалот во Порторож за улогата во „Томе од бензинската станица"; *Ненад Стојановски* е носител на наградата „Млад борец"; меѓу веќе афирмираните актери дипломирани на нашиот Факултет се: *Петар Арсовски, Диме Илиев, Мајда Тушар, Лилјана Велјанова, Гоце Тодоровски, Ѓокица Лукаревски, Кирил Ристевски, Емилија Андреева, Катерина Иванова, Томе Витанов* и *Снежана Конеска-Руси* кои работаат во скопските театри, потоа оние кои се вработени во Народниот театар во Битола — *Благоја Стефановски* (тој е управник на театарот), *Борче Чоревски, Илко Стефановски, Сребре Чаковски, Петар Мирчевски* и *Менче Георгиевска;* неколку наши поранешни студенти се актери во Народниот театар во Куманово... а доколку не ги споменеме сите, тоа значи дека навистина ги има многу кои што дипломирале кај нас и се веќе афирмирани уметници во своите средини и пошироко.

Просторни услови

Факултетот за драмски уметности во Скопската населба Карпош II работи во две споени бараки со околу 1.000 квадратни метри покриена површина.

Реконструирањето на бараките е извршено минатата година и сега-засега вработените на Факултетот сметаат дека им е овозможено редовно и нормално работење.

Факултетскиот објект располага со сцена и гледалиште со 120 места. Тој мал „театар" ги има сите потребни услови за одржување на настава — има добар светлосен парк, реостат, практикабли и паравани. Оваа сцена веќе го формира — постапно — и својот реквизитерски и костимски фундус во што мошне е значајна соработката и помошта на Драмскиот театар — Скопје, како и на Македонскиот народен театар и Театарот на народностите.

— Наша замисла е оваа сцена во објектот да се користи и за јавни настапи на нашите студенти, истакнува Димитрие Османли. *— Сега неа ја користиме при полагањето на годишините испити и на колоквиумите, а имаме план од учебната 1981/82 година на сцената да даваме и редовни претстави.*

Факултетскиот објект има и две студија за актерска игра, студио за техника на сценскиот говор, студио за сценски движења и танци, како и студио за интермедијална актерска игра на радио, телевизија и филм.

Од неодамна, Факултетот располага и со речиси комплетна филмска техника за 8 милиметри — со снимателскиот дел, акустиката и техниката за проектирање.

ВРЕМЕ СЕГАШНО

На Факултетот за драмски уметности моментно студираат 38 студенти од кои осум се пред дипломирање, седум се на третата година, десет на втората и тринаесет на првата година.

— Студирањето, засега, е врз база на принципот на класи, вели деканот Османли. — Тоа е систем што одамна е познат и ние имаме намера да го модификуваме според нашите досегашни искуства и со согледувањето на нашите потреби. Сознанијата би можеле да ги сумираме вака: кога една класа студенти е четири години кај еден професор, тогаш се појавуваат или можат да се манифестираат и резултати што не се сакани. Имено, постои опасност — а има такви случаи на сите факултети во земјата — од „имитирање" на професорот; се заканува и опасност од своевидна „фамилијарност" со професорот; и актерот е „осуден" да работи со една личност иако знаеме дека неговата судбина е да работи и соработува со најразлични профили и ликови на режисери.

Модификацијата на овој систем, според сегашните размислувања на Факултетот за драмски уметности, би довела до систем при што во првите две години на студиите студентите би работеле со еден наставник за во третата и четвртата година да работат и со други професори.

— Сметаме и очекуваме дека ваквиот пристап ќе даде уште поквалитетни резултати во нашата работа, вели Османли.

Наставата на Факултетот за драмски уметности денес ја изведуваат повеќемина професори, доценти и предавачи.

Предметот актерска игра го предаваат редовниот професор *Димитар Ќостаров* и вонредните професори *Љубиша Георгиевски, Тодорка Кондова-Зафировска и Вукан Диневски.*

Предметот техника на сценскиот говор го предаваат редовниот професор *Илија Џувалековски* и предавачот *Дине Дрваров,* предметот сценски движења и танци го води доцентот *Татјана Петковска* (таа е и продекан на Факултетот), а интермедијалната актерска игра на радио, телевизија и филм ја предава вонредниот професор *Димитрие Османли.*

Вонредниот професор *Александар Алексиев* ја предава историјата на македонската драма, театарот и македонскиот јазик, вонредниот професор *Благоја Иванов* е задолжен за историјата на југословенската драма и театарот, додека *Матеја Матевски* е редовен професор по историјата на светската драма и театарот.

Предметот музика на студентите им го предава вишиот предавач *Благоја Цанев,* психологија е во надлежност на доцентот *д-р Миодраг Мицев,* за естетика е задолжен вишиот предавач *Кирил Темков,* предметот основи на марксизмот го предава вонредниот професор *д-р Димитар Димитров,* додека предметот историја на уметноста го предава вонредниот професор *д-р Борис Петковски.*

Предметот општонародна одбрана го предава вишиот предавач *Љубен Георгиевски.*

Циклусните предавања по гримирање и мечување ги држат артистот *Тодор Николовски,* односно *Бранко Радовановиќ.*

— Посебната специфичност за нашиот Факултет е фактот што студентите доаѓаат без да имаат претходни подготовки за материјата, освен ако не биле ангажирани во различни аматерски драмски активности, *истакнува Османли.* — Затоа, ние на Факултетот почнуваме практично од „а", за разлика, на пример, од студентите по музика или пак по ликовни уметности. И уште една карактеристика: од година в година бројот на кандидатите за запишување на овој факултет расте, па соодветно на тоа ние ги заостируваме критериумите за прием.

Значајно е да се истакне дека процентот на дипломираните во однос на запишаните студенти е над 95 отсто (за оние коишто дипломираат на време), а ист е процентот и на вработените дипломирани студенти. Тоа значи дека практично немаме невработен актер којшто дипломирал кај нас и што е посебно важно речиси сите вработени работат во професијата.

— *Високиот процент на дипломираните во однос на запишаните студенти овој пат и засега би го толкувал како резултат на меѓусебната академска обврзаност на студентите да присуствуваат на часовите и вежбите,* вели Димитрие Османли, *зашто отсуството на само еден студент практично ја нарушува работата на другите.*

Во врска со ангажманот на студентите во театрите, на филм и телевизија, како и на сите други професионални актерски настапи, за време на студирањето, постои режим којшто не дава право за такво ангажирање во првите две години на студирањето. Тоа значи дека студентот нема право на јавен настап доколку не добие посебно одобрување од Факултетот, додека за време на студиите во двете завршни години би требало да добие одобрување од професорот.

ВРЕМЕ ИДНО

Факултетот за драмски уметности моментно дава дипломи само за актери.

Во плановите за развој, меѓутоа, се предвидува отворање и на други оддели што ќе формираат кадри со други театарски профили, како и за работа на филмот и телевизијата.

Веќе од следната учебна година (тоа е учебната 1981/82) Факултетот ќе добие *оддел по камера.* По барање на Телевизија Скопје, Факултетот ќе отвори оддел по филмска и телевизиска камера за што ТВ Скопје и Факултетот веќе имаат потпишано самоуправна спогодба. За овој оддел потребно е уште да се добијат и средствата од Републичката заедница за насочено образование и тој би можел да почне со работа. Во споменатата спогодба, освен истакнувањето потребата за студии по камера, предвидно е ТВ Скопје да ги отстапува своите простории за студентските вежби пред телевизиски камери со што уште повеќе доаѓа до меѓусебно поврзување на двете институции.

Од контактите и разговорите со претставници на домовите на културата од целата Република, се дојде до сознание да се формираат и *студии по организација.* Еден таков оддел на Факултетот би се основал како директна потреба на домовите на културата на кои им недостасуваат високошколувани кадри од тој профил. Оддел по организација на Факултетот за драмски уметности би се отворил по две години.

И додека оддел по камера и оддел по организација ќе бидат резултат на потребите во институциите коишто би вработувале така едуцирани кадри Факултетот во

својот сопствен развој чувствува потреба за проширување — односно заокружување — на својата дејност со воведување на *студии по драматургија и режија.*

Оддели по драматургија и режија би биле отворени по три, односно четири години.

— *Нашите сегашни согледувања ни укажуваат на можностите и потребите Одделот за актери да може и во следните 15 до 20 години да работи континуирано, додека за навестените и планираните оддели би имале поинаков ред,* објаснува деканот Димитрие Османли. — *Со цел да не создаваме суфицитарни кадри на, пример, одделот по камера, на него ќе запишуваме студенти еднаш во четири години. Тоа значи дека една генерација ќе го мине патот до дипломирањето за да се запише следната. Јасно, и другите оддели би запишувале студенти на таков начин сè додека практиката и потребите не постават други барања.*

Славко Маринковиќ

Оптимистичка приказна бр. II Или како можеме да станеме театар на господинот К...

Ми вели Ристо деновиве: — Како ти се чинеше прославата? (Да пообјаснам, ова „прославата" се однесува на постоењето на Драмскиот театар веќе 35 години. По МНТ и Дт прослави 35 години. Сите весници во републикава, а и надвор од неа го одбележаа јубилејот. Телевизијата ја пренесуваше директно нашата најуспешна претстава „Диво месо", еден час најеминентните критичари, од целата наша земја, на телевизија говореа за успесите на Дт, за работата, за публиката, за се она што значи денеска Дт во културниот живот не само во Скопје, туку во Југословенски, па и во светски размери.)

— Одлично — велам јас. Без големи чалами, а сепак се одгласивме секаде каде што можеше, достојно, како што треба и со вистински луѓе. И следејќи го сето тоа многу внимателно, си помислив, колку гордо звучи да си член на Дт. Да си член на еден КОЛЕКТИВ кој освоил толку награди, учествувал на толку фестивали, кој има толку и таква публика, кој е еден од непресушните извори на културниот живот во Скопје.

— Јас сум член на Колективот на Драмскиот театар! Звучи гордо! Ама има една мала закачка. „Квака 22". Гледајќи ја телевизијата и читајќи ги весниците, некако ми се наметна чувството дека Дт всушност не прославува 35 години на своето постоење, туку само Како тоа мислиш? — се вмешува Ристо.

— Така, и тоа пет години на само еден одреден вид на театар.

ТЕАТАР НА ПРЕСТИЖ

Одреден вид на претстави, претстави што носат награди, званични награди, општествени признанија. А тоа е изгледа и единственото мерило за квалитет и вредност во нашево општество.

Уметност е она што има награди — она што нема награди, не е уметност и не е вредно ни да се помене.

И некако, а тоа не е случајно, затоа што ништо не е случајно, излезе дека во Дт постојат, за овие 35 години, само три добри претстави, уметнички настани кои го воздигнуваат Театарот на светско ниво. Па божем, се чудам наивно, како овие критичари, (и зошто баш тие) мислам на оние од надвор, имале можност да ги видат само овие претстави. Колку е тоа случајно?!

— Чекај, пак вели Ристо, се помена „Покојник", па и за твојот „Шекспир . ." се говореше.

— Точно се поменаа и тие претстави. Само мене нешто друго ме интересира. Што е со оние претстави кои не освоиле 9 Стеријини или 6 Сарајевски награди?! Што е со оние претстави кои го чинат секојдневниот живот на театарот. Од 16 часот — 18, 18—19,30, од 19,30—22, од 22 — до полноќ, кои го полнат салонот, со оние претстави за кои публиката бара билет повеќе, кои се симбол на Дт, а не освоиле никаква награда, или воопшто не биле ставени во положба да освојат награди. Затоа што подеднакво не ги храниш коњите, што ти се по некој твои критериуми, за трка и они што се за влечење. Што е со детските претстави? Со повеќе годишното учество на Дт на Југословенскиот Фестивал на Детето во Шибеник, каде што нашите претстави незванично беа прогласувани за најдобри. Па на крајот што е со оној не мал број на претстави, артисти, режисери, соработници, кои учествувале и земале награди и на Стеријино и на Мали сцени и широм Југославија?!

Затоа што нешто е сигурно. Ние не сме ни театар на Станиславски, Вахтангов, Ефрос, Љубимов, ни на Жорж Вилсон, Гротовски, Јулијан Бацк, Питер Брук. Ние сме Драмски театар од Скопје. Колектив каде што секоја претстава го влече својот корен од претходната. И тоа не смее никако да се пренебрегне!!!

Да не се СИТЕ тие автори, режисери, артисти, соработници, работници, да не си ти, Ристо Стефановски, директор, да не е тој начин на размислување, конфронтации-

те што се јавуваат, расправиите, љубовта, ентусијазмот... Драмскиот театар не би бил она што е. И колку успесите на поедини претстави да се нестварни и величествени тие не смеат да бидат симболот на Дт. Зошто вака кај повеќето од нас останува некаква горчина, тага, прашање..." А што значам јас?! Каде е моето место.. годините.. работата..

Треба да ги дочекаме 40-тите години на Драмскиот театар. Треба да се оди напред. ТРИ ПРЕТСТАВИ НЕ ЧИНАТ ИСТОРИЈА. Никако не смееме да станеме театарот на господин К.

Само што јас не верувам дека тоа може да биде и затоа сум среќен што сум член на колективот на Драмскиот театар.
ЗВУЧИ ГОРДО?!

П.С! А можеби сум само љубоморен. кој знае?

Секаде на светот се признаваат САМО ПРВАЦИТЕ!

Коле Ангеловски

Актерот како творечки субјект

. патот нагоре и патот надолу е еден ист пат.

Хераклит

Денешниот театар, а нарочно утрешниот, се повеќе се потпира врз вредноста наречена — актер. Токму заради оваа зголемена одговорност на актерот, што всушност се доведува до нивото на нон плус ултра во театарот, тој мора да биде конституиран и мислен како автентичен творечки субјект, а не како обичен интерпретатор на туѓи мисли, а што е уште поопасно — на туѓи емоции.

Основниот услов на вака конституираниот актер е неговото богатство на духот, или богатството на содржините на неговата автентична и комплетна личност. „Високото стои на длабокото“, вели Лао Це. Високите дострели на актерското мајсторство во уобличувањето на еден лик секако треба да се побараат во длабочината на личноста на актерот што ги остварил.

Една од неодгонетнатите тајни на актерската уметност со доста шанси и понатака да си остане таква, е и тајната содржина во прашањето: колку има од актерот, а колку од ликот (писателот) во една успешно остварена ролја на сцена?

Ликот е дел, којшто постои реално како запис (текст) и којшто истовремено постои како ц е л и н а во вид на една субјективна претстава во имагинацијата на секој културен — (начитан) човек запознат со класичниот текст, од којшто ликот е дел. Истовремено, ликот постои и како о б ј е к т и в и з и р а н о искуство (претстава) во свеста на заинтересуваните и тоа преку таканаречените о б ј е к т и в н и анализи на критичарите и теоретичарите на драмата воопшто, до колку и тоа е можно?! Четвртото ниво на постоењето на ликот се одредува од самата режисерска имагинација, којашто не смее да се потцени од веќе наведените причини — таа е, или треба да биде дијалектичка спрега помеѓу делото и целината. Актерот, значи, треба претходно да ги елаборира сиве овие четири модалитети или нивои на постоењето на ликот пред тој да дојде под негова надлежност. И при тоа го очекува најтешката должност — тој да ја наметне својата визија на истиот лик! Овде е важноваднаш да се нагласи дека патот на ова н а м е т н у в а њ е не треба да биде ниту ползување со одредено реноме или „име“, ниту преку барање на индулгентен однос од страна на режисерот или слично, ами само преку силата и тежината на естетскиот аргумент. Зашто моќната творечка личност се состои во можноста да се поседува моќен творечки аргумент, а не да се ползуваат различни општествени и други моќи, коишто на моќната актерска личност исто така неретко и стојат на располагање. Конечно, стара вистина е дека моќта на творештвото секогаш се изразува низ разумот и хуманитетот, а немоќта преку грубата сила.

Овие вредности ги изложивме вака најсумарно само заради потребата да ни послужат како референцијална рамка при нашето дефинирање на она што го наречуваме субјективна творечка моќ на актерот.

Еден текст (читај дејствие) може да се прочита на најразлични начини, коишто автоматски имплицираат најразлични нивои. Еден од најинтимните и воедно најтворечките начини на читање е начинот, на којшто актерот за прв пат се среќава со својот лик. Според најсовремените откритија на науката (теоријата на информации, семантиката и структурализмот) еден текст, при тоа ние мислиме постојано на драмскиот текст, не може да се прочита, а најмалку може да се прочита о б ј е к т и в н о. Процесот на секое сериозно читање, по нужност се сведува на повторно пишување на текстот и тоа од страна на оној што го чита. Со други зборови, процесот на пишувањето и на читањето на еден текст е еден ист ментален процес — мислење и чувствување. Секој што чита, додека чита, истовремено си пишува во себе и само за себе, свесно или несвесно, свој текст. Имено во тоа се состои и самото прочуено уживање во читањето. Познато е дека има луѓе, на коишто читањето им причинува еднакво уживање како и пишувањето. Првото, значи актерско уживање, е уживањето додека се чита за прв пат. Од друга страна пак, оп-

што е познато дека постојат луѓе што или мразат да читаат или ги мрзи да читаат, та тоа го сметаат како еден најтежок и најнедостоен физички труд. Тие луѓе немаат што да бараат в театар.

Додека човек чита една одредена тема, тој под дејството на мисловната и афективната провокација, што читаниот текст ја врши директно врз неговиот личен сензибилитет и сам м и с л и, односно си предочува самиот на себе си одредени апстрактни, или во случајот на актерот, конкретни слики во врска со истата тема. Тој процес не значи „о д р а з“, односно како „текстот се одразува на него“, зашто за одраз не е потребен субјект, одраз може да направи едно обично огледало, ами нешто подлабоко. Актерот не треба да чита на ниво на „одраз“ на „објективната стварност“, зашто имено читајќи така, тој нема да разбере ништо суштествено. Најголемата, мудрост до која може да стигне, однесувајќи се како одразувач на „објективната стварност“ на текстот, е таа да се најде во позиција на оној Молиеровски лекар, којшто прашан зошто опиумот успива, одговорил дека тоа се случува заради тоа што опиумот имал приспивни својства?! Одразот, значи, води кон една плитка и привидна логика и токму таа логика е најопасен непријател на актерот, зашто на прв поглед делува како несоборлива, како резултат на здравиот разум! Всушност, се работи за еден доста примитивен вид на перцепција и заради тоа актерот треба да се пази од него, се разбира ако таквото однесување му го допушта богатството на неговиот дух и талент.

Вториот, порафиниран модус на читање (пишување) е создавањето на еден субјективен о д н о с на читателот кон текстот. О д н о с о т веќе претпоставува и субјективност и мисловност и комуникација. Тој веќе обезбедува една пристојна каузална логика, со која можеме да оперираме не само на пазар, ами и во нашето поинтимно дружење со ликот. О д н о с о т донекаде ни помага да го видиме ликот, но само донекаде, зашто тој раѓа в о о п ш т е н а п р е т с т а в а за него! Таа воопштена претстава не е само по однос на ликот, ами и по однос на дејствијата што тој ги врши. Причината за оваа обопштеност се наоѓа имено во актерот, значи таа е неизбежна при овој модус, зашто актерот го создава о д н о с о т доста мисловно, а тоа значи доста апстрактно. Во случаите кога се о д н е с у в а дури и афективно и интуитивно или имагинативно (о д н о с о т го допушта се разбира, и тоа) тој без да сака, често сосема несвесно, станува жртва на одредени шаблони, коишто се резултат на општото во самиот актер што произлегува од неговата форма ментис преполна со готови мисловни образци обусловени со традицијата, навиките, табуите вродени и табуите васпитни, обичаите, конвенциите итн. Така, тој не само не сакајќи, ами и не знаејќи влегува во стократната замка на низа банални претпоставки, клишетирани емоции и полуавтоматски мисловни операции, коишто го наведуваат на тенкиот лед на погрешниот заклучок! На тој заклучок се скака како на „прва топка“ без штогоде подлабока инспирација и — работата е готова.

Третиот, најдлабокиот, најплодоносниот и воедно единствено к р е а т и в н и о т начин на читање (овој пат навистина и — пишување) е создавањето на и з р а з. Тоа создавање на и з р а з подразбира моментално луцидно и инспирирано давање на нова форма на она што се чита, а бидејќи и самото тоа си има своја форма (евокативност), моментално п и ш у в а њ е на нешто истовремено слично со она што се чита и истовремено сосема различно, односно н о в о или н а ш е.

Само луѓето способни за такво д р у ж е њ е со ликот можат да станат вистински креативни актери. И з р а з о т подразбира креирање на нова форма. А како може да се креира форма, ако не поседуваме — содржина? Според тоа, богатството на нашиот и з р а з (форма) додека читаме туѓ текст (или дејствие) мора да се однесува право пропорционално со богатството на нашата сопствена имагинација додека пишуваме — читајќи!!

Од ова може да се заклучи дека вистинскиот актер игра од свое име и покрај тоа што на сцена се вика поинаку. Она, меѓутоа, што го должи на ликот, тоа е провокацијата што тој лик ја извршил врз неговиот сензибилитет, за тој да може да дојде до сознание на себе си, односно да дојде до сознание за она што по однос на тој лик претставува негово „во свое име“. Тука треба да се потцрта една битна ограда од модусот на Станиславски. Имено, тој предлага актерот да игра „во свое име“, а тоа, значи свои емоции, но при тоа „слични на оние на ликот!“ Токму тука, Станиславски и самиот паѓа во стапицата на обопштувањето, од коешто најмногу се чува. Ако една емоција е автентична и моја, таа никако не може да биде слична на ниту една друга. Самиот поим на сличност лежи во основниот мисловен процес, со помошта на којшто се изведува апстракцијата, односно обопштувањето! Секое размислување со помошта на аналогон води до обопштување. Да не зборуваме за тоа дека, не само од ова логичко становиште, ами и од психолошко, тврдењето на Станиславски за с л и ч н о с т а на емоциите не држи. Носител на една

емоционална состојба може да биде само еден конкретен с у б ј е к т. Во оние случаи каде што една емоционална состојба или еден идео-афективен статус е карактеристичен за повеќе субјекти одеднаш (војска во битка, морнари кога бродот тоне, фудбалери кога се губи или победува и сл.) тогаш навистина се работи за слични, односно идентични емоции, но имено тука најефикасно се демистификува поткраденатата општост и клише, од коишто Станиславски се чува како ѓаволот од крст. Зашто штом еден емоционален статус е с л и ч е н на некој друг, тоа значи дека тој се конкретизира најмалку во д в а субјекти, а ако се конкретизира во д в а, тогаш е сеедно дали ќе се конкретизира и во илјада, а тоа веќе не е конкретизација, ами спротивното — обопштување и сходно на тоа — клише! Стапицата, во којашто паѓа Системот на Станиславски и заради што, според тврдењето на Станиславски е инсуфициентен, може да се докаже и на друг начин. Знаменитиот советски психолог и теоретичар на уметноста Лав Виготски експериментално докажа дека процесот на створувањето на поимот (поимот е единствена можност за обопштување) се темели воглавно уште при детската возраст на — а н а л о г и ј а т а. Тоа е виа негатива доказ за нашето претходно тврдење. Заради тоа, сличноста на „емоциите на актерот со емоциите на ликот“ треба да се одбегнува. Таа води кон обопштување и клише. Впрочем, третиот и најглавен доказ за оваа стапица, а најглавен е зашто е емпириски — се наоѓа во самите актери негови следбеници! Ако за момент ги изоставиме нивните други блескави творечки особини, нивниот главен недостаток се состои токму во играњето на о п ш т и емоции.

Значи, актерот треба да игра своја, но сосема конкретна и на ништо слична емоција. Се разбира, ова претставува пак играње „во свое име“, но вака може да се игра само под услов да се има „свое име“, односно да се поседува активна, богата, фрапантна творечка личност. Без ова, актерот е осуден цел живот да биде само поштар, појачало, звучник на туѓи мисли и чувства, на туѓи идеи и туѓи идеали.

Впрочем, познат е случајот кога младиот Ајзенштајн соочен со својот прв филм, отишол кај својот професор Мејерхољд и го прашал како да го започне филмот? Одговорот на Мејерхољд бил краток: „Генијално.“

Сценското дејствие треба да биде просто, но тоа не значи ниту упростено, а уште помалку простачко. Впрочем, речено е: ест модус ин ребус.

Љ. Георгиевски

КРЕГОВАТА МЕТАФИЗИЧКА ТЕАТАРСКА ВИЗИЈА

Слично на сите профети на новиот театар и Едвард Гордон Крег во својата идејна материјализација на театар на полна *сензибилитетна адеквација* со есенцијата на епохата, тргнува од анализата на антиподот ratio-emotio и детерминиран од философскиот рационализам и практицизам на своето општествено милје, засновувајќи ја идејата на (театарската) уметност на апстрактниот поим на вештина (ars), и бидејќи според него . . .

Уметноста е антитеза на хаосот . . . Од тоа јасно произлегува дека за создавање на уметничко дело можеме да се служиме само со граѓа со која што со сигурност ракуваме[1])

. . ., доаѓа до појдовниот став за *егзактниот* карактер на уметноста, со што и идејата на театарот неповратно ја сциентизира, одвојувајќи ја апстрактно од нејзината практична бит. Но, како што тврди Крег, како човекот не е ни од далеку егзактен, туку подложен на непожелното дејство на случајноста, тоа и театарот чиј што самиот тој е носител, не му одговара на идеалот на вистинската уметност, зашто е препуштен на „милоста и немилоста на неговите чувства“[2], на оние чувства кои што се секогаш во незапирлив дуел со мислите на артистот, опонитет од кој што произлегува гласот(!) на артистот кој што изразува спротивставени емоции. Крег во своето видување на театарската пракса, од друга страна, освен рационално-емотивната, создава и една друга петрифицирана „црно-бела“ двојба ставајќи ја *драматургијата* како „екстремен“, практичен израз на мисловноста, во апсолутна надреденост над глумата како „некреативна“, пред сè емотивна дејност, во рамките на својата апстрактна аксиологија на хиерархиски односи, која емоционалниот елемент му го надредува на соматскиот, а рационалниот на сензибилниот.

Свесен за апстрактноста, за „оносветовноста“ на своите поставки за новиот театар, Крег ќе ги напише и следните редови кои што рефлектираат и во иднина со „реално профетство“ останувајќи како претскажување на идниот практичен развој на театарот:

Како што, меѓу останатото, веќе и напишав, театарот ќе продолжи да се развива, а артистите ќе бидат тие кои што уште извесно време ќе го кочат неговиот развиток. Но, наслутувам излез низ кој би можел да се извлече од својата сегашна потчинетост. Тие повторно ќе створат нов начин на играње кој што во голем дел ќе се состои од симболички движења, (егзотицистичкиот театар на Арго и неговата интегрална сензитивност токму преку симболичките, дерационализирани движења, преку доминацијата на „суровиот“ физикус на актерот — Т. О.)

Артистот денес се труди да го персонифицира карактерот и да го интерпретира (психолошкиот театар кој што до крај ќе го развие Станиславски во својот метод на движење „Преку свесната психотехника на артистот — (до) потсвесното творештво на органската природа“[3] — Т. О.); *утре ќе се обиде да го претстави и интерпретира* (што го стори Брехтовиот дијалектички театар во кој „Артистот не дозволува во *целост да се претвори во ликот* кој што го игра. Тој не е Лир, Харпагон или Швејк, тој ги *покажува* тие ликови.“[4] — Т. О.); *еден ден тој сам ќе го создава* (во толку во колку што ќе ја создава, и својата творечка и својата човечка историја Т. О.). Така, повторно ќе се роди стилот.[5]

---

[1] Edvard Gordon Kreg, *Glumac i super-marioneta,* во антологијата „Estetika modernog teatra“, Vuk Karadžić, Beograd, 1976 — str. 176.

[2] Ibidem — str. 176.

[3] K. S. Stanislavski, *SISTEM, teorija glume,* Državni izdavački zavod Jugoslavije, Beograd, 1945 — str. 447.

[4] Bertold Brecht, *Dijalektika u teatru,* Nolit, Beograd, 1968.

[5] E. G. Kreg, op. cit. — str. 179—180.

Но, овие животворни идеи Крег не ги доразви, стремејќи кон платоновскиот идеал на вистинскиот театар кој што според Крег стои пред тоталната реорганизација, пред потполниот пресврт на видот и поимот на театарот и на односите во него. Креговата театарска револуција е извршена во неговата глава, а нејзината „единствена" непозната остана — вистинската причина. Се чини дека во Креговата свест нужноста од театарска промена повеќе проби од зад параванската идеја за критиката на доминантниот реализам кој што се заканувал да го запре растот на театарот, како израз на сè помалку мобилната, тромава граѓанска свест на крајно концентрираниот капитал. Оттука Крег de facto се бунтува против верното претставување на стварноста на театарските штици, против актерот кој што природата ја *имитира,* наместо да ја *создава,* против театарот на имитирање, а за театарот на творештво. За Крег идеал е онаа театарска реализација во која нема да постои апсолутно никаква разлика помеѓу планираното (свесното, разумското) и оствареното уметничкото. Балансот, „нултото салдо" помеѓу овие две категории е она што е вистински театар-уметност.

Проткаен, се чини, со христијанскиот комплекс на првичниот грев, строго рационален, морално „просечен" и „пристоен", Креговиот визионерски театар фрла анатема на актерскиот физикус и го прогласува двојно грешен: пред сè, несовршен и склон кон случајности и непридржување кон принципот на „планот" и, имплицитно-морално грешен во христијанската, антиматеријалистичка смисла. И покрај тоа што и Гротовски по своето традиционално образование ѝ припаѓа на христијанската етика, тој, очигледно, физикусот на актерот го сфаќа како најзначаен објект преку кој се исполнува неговиот театар, значи сосем различно од Креговото клерикално англиканство и пуританизам, и иако подреден на врвната идеја на Ерос и Каритас, Гротовски скоро езуитски телото на актерот го приложува како жртва, го сфаќа како мартиричка реинкаранција на „телото Христово", положувајќи го на олтарот на каритативната етика на ортодоксниот католицизам оној физикален симбол кој што не е друго туку „Corpus Christi".

Издвоена од реалноста, конституирана на апстрактно рамниште, Креговата идеја за мелпоменски метафизичко-трагички, театар, родена ex capito, слично на Атина од Зевсовата глава, е склон на противречности зашто со губењето на праксата го испушта единствениот значаен коректив на својата идеја. Така, апсолутизирајќи ја тезата за уметноста единствено како церебрален квалитет, Крег доаѓа до екстремното становиште за уметност да ги признава само рационалните естетски појави со децидирана, логички оформена „порака". Оттука, во еден идеален вербален дуел на актерот, музичарот и сликарот, Крег, на пример музиката ќе ја карактеризира како *„дури по малку и ограничена зашто се изразува со помошта на тонови, ноти и каденци. Тој едвај и го познава нашиот јазик, едвај го познава и светот. И што е поголем во својата уметност, ова станува сè појасно. За композиторот не е добро да биде интелигентен."*[6]

Оттука, Крег по пат на поимање на некој вид уметност на експлицитни значенски валери, на уметност на „порака", заобиколувачки, повторно доаѓа до реалистичката уметност од која што и го започна својот мисловен бег, за веднаш потоа своите мисли да ги упати кон театарската уметност sui generis.

Зашто целта на театарот во целина е усмерен кон воспоставување на сопствена уметност. И токму затоа треба пред сè да се отфрли идејата на персонификација, идејата на подразување на природата; сè додека таа идеја ќе постои, театарот нема да излезе на правиот пат.[7]

Во своите метафизички визии на новиот театар кој што ќе ги поткопа човечките основи на реализмот . . .

Крег сонуваше за театар без мажи и жени, тоест, сосем без артисти. Тој сакаше да ги замени со кукли, марионети, кои што немаат ни актерски навики, ни актерски гестови, ни шминкани лица, ни звучни гласови, ни банални души, ни каботенски тежненија: куклите и марионетите би ја исчистиле атмосферата на театарот, би ѝ дале на целата работа сериозност, а мртвиот материјал од кој што се тие направени, би дал можност да се наслути Артист со голема буква, кој што живее во душата, фантазијата и сништата на самиот Гордон Крег.[8]

Но, од каде идејата на марионета, од каде таа „револуција" насочена против живиот актер полн со „доблесни слабости" и најповеќе карактеристичен за театарот, воопшто? Креговата инспирација се напојува од извориштата на *естетиката на скулптурата,* која што, во себе ги сублимира сите оние својства за кои што се залага Крег во театарот. Скулптурата, имено, најсовршено ја исполнува својата двојна ес-

---

[6] Ibidem — str. 185.

[7] Ibidem — str. 186.

тетска „тродимензионалност“, од една страна како *сегашно* освојување на просторот, од друга страна, како *универзално* совладување на времето. Таа е некој вид остварена категорија Sub speciae aeternitatis. Со самото свое совршено петрифицирано, бездејствено постоење, таа е вековен израз на складот на творештвото и универзумот, на природата и човекот, на physis-от и demiurgia-та односно на макотрпното човечко оформување на природата „по своја мера“, „по свое обличје“, симболизирано во дедаловските напори да се полета во вечното постоење, ако не реално, тогаш барем преку камените, громадни траги на сопствениот дух, врежани во натуралната материја на камените блокови, остварени во прекрасни скулптури. Оттука, *бездејственоста* е *доблест,* не мана, *универзалноста-карактеристика,* не опонитет на уметноста, а *супермарионетата својство,* не дел на (куклениот) Театарот, во неговиот уметнички стремеж кон Трагичкото и Метафизичкото.

Естетските исходишта на идејата за супермарионетската реорганизација на Новиот театар треба да ги бараме во архетипските театарски објекти, а пред сè во петрифицираниот израз на античката трагичка театарска маска која што и на самото драмско дејствие му дава специфично својство, надополнувајќи го фатумот кој што го сугерира драматургијата на античката драма во судбинската игра на човекот и боговите. Од друга страна, идејата за супер-марионетата е теориски израз на оној растечки антиконформизам на почетокот на овој век, кој што фрустриран од западниот „техницизам“ егзистенцијалниот излез почнува да го бара во источниот „метафизички хуманизам“, кој што е потполно свртен кон човекот и слично донекаде на антиката, кон универзалноста на неговото постоење. Карма, Дарма, Тао, Нирвана, Зен, тоа се поимите кои што сè повеќе (и денес) ги преокупираат неконформистичките интелектуалци на запад, увезени тука по „наједноставниот“ можен пат — колонијалното владеење. И токму оттука, нивниот пат до уметноста на „модерните“ изматски потраги е многу краток. Така, Креговата визија не е друго туку мисловна антиципација на постојните форми на Кабуки и Но, синтеза на современите егзотични форми на Ориентот и оние од антиката на Оксидентот кои што треба да го започнат своето второ фениксно живеење токму во визијата на Новиот театар.

Оттука, Креговата радикална визија на новиот театар de facto е потрага по естетските доблести на антиката, таа е обид за враќање на идејата за вечно вредната αἴσθησις но, за разлика од својот Узор, на амиметички основи. Креговата теорија и покрај тоа што навистина согледува некои негативни својства на граѓанскиот театар, сепак поради својата апстрактност не е друго до изнасилена теорија за измена на театарската организација, или, поточно, за тотална измена на самото битие на театарот. Таа е повеќе протест на етички план одошто на практично-театарски, повеќе слободна фантазија одошто реална можност, повеќе интелектуален флуид одошто идна состојба, едноставно поради тоа што и најрадикалниот театарски пресврт претпоставува измена *во театарот,* а не *на самиот театар.* Или, како што заклучува Станиславски:

Сепак, како што подоцна се испостави, негирањето на актерите и артистките не му сметаше на Крег да се воодушеви од најмалите наслутувања на вистински актериски талент — како кај мажите така и кај жените... Затоа, кога ќе почувствува неталентираност на сцената, тој паѓа во бес и повторно сонува за марионетите. Кога за час би можеле да му се стават на располагање Салвини, Дузе, Јермолова, Шаљапин, Москвин, Качалов, а наместо ненадарените, би вклучил во ансамблот марионети кои што тој самиот би ги направил, јас мислам дека Крег би се сметал среќен, а својот сон остварен.[9]

Супер-марионетата која што така виспрено ја заговара Крег, не е друго до идејна инкарнација на метафизиката на естетиката на „вечното значење“. Анализирана во конкретни услови, неговата театарска визија не е друго до обид за посегнување кон мистичкиот, ритуалниот архетип на театарот, кон сопствените корени, нешто што многу подоследно и уште повизионерски ќе го изврши Антонен Арто во своето видување на Театарот на суровоста.

Како и да е, сосем е јасно дека Крег го претставува првиот (не) свесен зародиш на процесот на радикалното движење кон новиот театар, процес кој што тој го започна усилено, скоро апсолутно екстремистички, негирајќи ги дури и општите својства на театарот кои што се негова

[8] K. S. Stanislavski, *Moj život u umjetnosti,* Narodna prosvjeta, Sarajevo, 1955 — str. 340.

[9] Ibidem — str. 340.

медиумска есенција. Илустративната теориска анегдота за отфрлањето на детето со нечистата вода во својот сржен дел се однесува и на Креговиот радикален театарски идеализам. И покрај тоа што содржи идеалистичност во својата основа, тоа на Креговата визија не ѝ пречи според петрификацијата на значајот на драматургијата да биде — *теорија за апсолутна драматургија,* категорија под која, во некоја рака, може да се подреди дури и Креговото поимање на режијата.

Од своја страна, меѓутоа, сосем е неспорно огромното влијание што токму со својот идеалистички екстремизам Крег посредно го изврши врз авангардната театарска мисла на Арто, Станиславски, Мејерхољд, Ејзенштејн, Брехт, Гротовски, донекаде и Питер Брук. Како и секој зародиш, критичката идеалистичка теорија на Едвард Гордон Крег и натаму е рефлексивна инспирација на новите видувања на театарската организација, независно од сиот свој визионерски утопизам.

Томислав Османли

НЕ ВИКАА „РАЦИНОВЦИ“

РИСТО ЛАЗОВСКИ-ГИЧЕ

Караорман, 28 јули 1944 година

Зора е. Гаснеа огновите еден по еден... Од далечината се слушаше топот од коњи и гласови од луѓе. Очигледно, тоа беа нови борци од сите краишта на нашата земја. Топотот и гласовите станувaa сè појасни и појасни. На Караорман, на пространата пољанка, запре колона од мажи, жени, млади и стари, со осмев на лицата и верба во победата.

— Да се доближиме до нив, — рече Боро Ацевски-Пашата, за да го остваруваме она за кое вчера се договоривме: омасовување на групата. Така и сторивме. Од построената колона некој радосно извика: — Ментеш, Боро! Да, тоа беше Кире, стројно скопјанче по занает столар. — Како порачано момче, момче со армоника, — си прошепотивме во себе. И додека Ментеш и Боро се прегрнуваа со него, ние, другите, се радувавме како деца, а имавме и зошто... Нов никулец на групата „Кочо Рацин“. Се вративме во шаторот со посилна верба во себе.

Утро е. Наеднаш грмотевица, а веднаш по тоа плисна дожд, силен дожд... Некој од нас проусти „берикетен!“ — Така е, го дополни другарот Лазе, за нивјето благодет, а за нас како порачан договор. И, навистина, пред нас стоеја многу задачи... Нè ни беше сеедно како ке се подготвиме за првиот настап пред борците и населението. Драмската творба „ПЕТОИМЕНИОТ ГОРЕ“ од Владо Малески-Тале, бараше студиозен пристап, кулиси, каква-таква гардероба и по некој реквизит и друго... Виолината, примчето, гитарата, дополнети во ова дождливо утро со армоника, бараа увежбување, хорчето усогласување на гласовите и така натака...

— Шаторски крила ќе употребиме, а такви за наша среќа имаме, — рече Богоја Поповски, и боици и четки носам, па како што гледате кулисите не се проблем и за ден-два ќе ги имаме. Само ќе ни требаат штици за подиумот на бината. — И тоа не е проблем, — го дополни Миро Најдевски, селото Песочани не е далеку, Луѓето ќе ни помогнат. Така и беше. Другарите Стево и јас, бевме одредени за оваа задача. И, додека така разбиструвавме редица проблеми за нашата работа, дождот престана да паѓа. Сонцето ѕирна низ густите караормански буки за да ги помилува тревките, разнобојните планински цвеќенца и им вдахне нови сили... И планинското поточе ја мени својата бучавост, стана потихо, водата му се разбистри, стана како огледало на кое ѕиркаа зелените папрати.

Пладне е. Недалеку од нас под една многу дебела и разлистана бука Борис Грувески, кичевчанец, делеше ручек на борците. Во стројот на колоната, беспрекорно подредена, имаше многу борци од Охрид, многу кои беше и Борис Бојаџиски со неговата сопруга. Откако се поздравивме, и ние, како и другите, се наредивме во стројот за да примиме храна.

Остатокот од денот, така како што се договоривме, го искористивме целосно. Богоја ги бојадисуваше шаторските крила, за наша среќа најдовме и штици, па од тие причини отпадна одењето во с. Песочани, ја ковевме бината, а во приквечерината, покрај разгорениот оган чии јазици високо се издигаа, планинското ветерче ги разнесуваше звуците на нашиот оркестар попратени од нас, пеачите.

Наредното утро, пред изгревот на сонцето, бината беше поставена на пространата пољанка. На порталот на сцената поставивме парола со следнва содржина: „НАРОДНООСЛОБОДИТЕЛНАТА ВЛАСТ ОВОЗМОЖУВА БЕСПЛАТНА ПРОСВЕТА И КУЛТУРА НА НАРОДОТ! „Пред бината, на росната пољанка, поседнаа борците. Тука, во караорманските поли, се одвиваше првата проба и првото запознавање со нас — Рациновците. Другарот Боро Ацевски-Пашата ги поздрави гледачите со: „СМРТ НА ФАШИЗМОТ — СЛОБОДА НА НАРОДОТ!“ Генералната проба започна. Содржината на програмата беше скромна: врапче, неколку партизански песни придружени од малиот оркестар и рецитација. Гледачите — борци,

радосно ни плескаа со рацете, па дури и на моменти ги придружуваа нашите песни. Тоа јулско утро уште повеќе ја зајакна нашата верба и ни даде нови сознанија за нашиот иден репертоар . . .

Нѐ делеа уште два дена од нашето слегување во Долна Дебарца. Без починка се подготвувавме. За малиот оркестар и нашето хорче немаше проблеми. Генералната проба тоа го потврди. Меѓутоа, за драмските творби требаше повеќе време. Се распрснавме на сите страни со текстовите в раце, ги учевме улогите. Славе Атанасовски седнат под една бука ја учеше улогата на ГЕБЕЛС, недалеку од него Богоја Поповски улогата на Хитлер од скечот „ХИТЛЕР ВО АГОНИЈА“. Истото тоа го правев и јас совладувајќи ја улогата ПЕТОИМЕН ЃОРЕ од истоимената пиеса од Владо Малески-Тале. Заедничките проби ги изведувавме во вечерните часови. Задоволни бевме сите. — Па и нема зошто да не бидеме задоволни, — рече Богоја, се тече во совршен ред, само . . . Тука ја прекина мислата и длабоко се замисли.

— Што „само“, — зачудено му се обрати Стево, ајде доискажи се . . . Нема тишина! Богоја се тргна од мислите, погледот го управи кон кулисите и подиумот од бината што се наоѓаа непосредно до нашиот шатор, па како за себе: — А овие, покажа со рака на нив, — како и со што ќе ги пренесуваме, утре не чека покрет! На рамо не се носат, тоа ме загрижува . . . Без бина, кулиси и ред други реквизити јалова ќе ни биде работата. — Правилно размислување, за се треба да се размислува, — рече Боро Ацевски-Пашата, па продолжи, — коњи се обезбедени, проблемот е решен, а утре во раните мугри тргнуваме на пат за да го разнесуваем огнот на слободата, да ја шириме просветата и културата меѓу нашето население и борците, братството и единството. Не помина долго време кога пред распалениот оган пристигна и другарот Владо Малески-Тале. Цврсто си ги стегнавме рацете како да сакавме да му речеме дека е се во ред; дека сме приготвени и спремни онака како што се договоривме на 27 јули 1944 година.

На Караорман се спушташе мрак, огновите пламтеа, се разгоруваа, високо се издигаа огнените јазици претворајќи се во миризлив чад што се слеваше со црнината на ноќта.

Културно-просветната група „КОЧО РАЦИН“ ја чекаше првата мугра од наредниот ден за да се спушти низ стрмните падини на Караорман во плодната и рамна Долна Дебарца, а оданде низ цела Македонија.

Мурга е. Забрзано ги товариме двата коња. Бистрото поточе тихо жуборкаше, Караорман се капеше во руменилото на мугрáта. Од некаде, во непосредната близина, зацрцоре славејче, како да сакаше да се збогува со нас, да ни посака среќен пат и повторно видување, во слободата.

— Се е во беспрекорен ред, — рече другарот Миро Најдовски, да тргнеме! Натоварените коњи за уздите ги водеа на чело другарите Стево и Богоја, зад нив еден зад друг чекоревме ние — другите. Караорманската свежина како да се губеше со изминатиот пат, неа ја замени мирисот на златестите класја. Еве не на реката Сатеска. Пред нас е Долна Дебарца. Во раскошното зеленило, капено од летното сонце, се гледаат селата Белчиште, Горното и Долното Средоречје, патот што води кон селото Велмеј, десно од него, во бујна вегетација, селото Лешани во чии пазуви гордо се издига камбаната на манастирот „Си Свети“.

— Да ги напоиме коњиве, — рече Богоја, — па и ние да плиснеме по некој грст вода врз лицата за да се освежиме. Тоа и го сторивме. До селото Лешани ни останаа уште неколку километри пат. Колку што се доближувавме до селото, се појасно и појасно ветерчето, кое штотуку се појави, разнесуваше звучење на сурла и ритмично тропање на тапан. — Можда е свадба, — рече некој од нас. — Не, не, — додаде друг, — денес е среда, свадбите се огласуваат во саботите, тоа е традиција на нашето македонско село.

Наближивме на стотина метри пред селото. Од насобраниот свет се издвоија неколцина млади, дотрчаа до нас, се поздравија и ни посакаа успех во нашата работа.

— Ако не се лажам, — рече еден од нив, — вие сте групата „КОЧО РАЦИН“? — Како брзо се пренесла веста за нашето постоење, — си реков во себе. И откако другарот доби потврден одговор, покажа со раката кон насобраниот свет што го следеше разиграното оро, а потоа гласно колку што можеше извика: —Другари, другари, дојдете ваму! Орото се растури, играорците дотрчаа до нас. — Јас сум Ташко Груевски од с. Лазарополе, — рече, — овој до мене, е Гене Јосифовски, оној височион е Марко, сите сме од Лазарополе. Дојдовме да се соединиме со вас. Сите се радувавме и прегрнати влетавме во дворот на манастирот „Си Свети“.

Задачата што си ја поставивме на 27 јули 1944 година за да ја омасовиме групата целосно ја исполнивме.

Коњите ги растоваривме од тешкиот товар. Некој од присутните брзо-брзо влезе

во племнатa, заграби колку што можеше сено и им го фрли. За 'ржаа од радост! — Душички! — рече еден од Лазарополците и како шега додаде: „Тапанот ако не се затегне, не тропа!“ Го погледав. Беше тоа човек во години, со облесто лице и очи како катран црни од кои лачеше топлина што привлекуваше . . . И додека така размислував, другарот што стоеше до него ја спушти раката на неговото раме, а по тоа весело: — Ајде, Мајо, тропни на тапанот, оро да заиграме, оро македонско!

Писна сурлата, затропа тапанот, орото се разгоре . . . Се играше „Тешкото“. И така . . . се до зајдисонце . . .

— Време е да се договориме, — рече другарот Ментеш, — кога, каде и со каква програма ќе настапиме? Прашањето дојде во право време. Требаше да се дејствува во новосоздадените услови збогатени со фолклорни содржини . . .

— Во манастириов, колку мене ми е познато, ќе останеме уште ден-два, — рече Боро-Пашата. Првата наша претстава ќе биде за населението и борците од Долна Дебарца. Со каква програма ќе настапиме, — тука малку подзастана, прошета со погледот кон нас, па по тоа додаде: ако сме сите согласни изборот на програмската содржина да им ја довериме на: Ментеш Нахмијас, Ташко Груевски, Гене Јосифовски и Ристе Лазоски-Гиче.

Утро е. Пред манастирската порта застана кола. Така се договоривме, — му рече на стражарот, — да дојдам порано за да однесам нешто на лединката, е онаму, и покажа со прст кон с. Белчишта.

Брзо-брзо ги натоваривме сите реквизити и по кривулестиот пат, подредени во колона, се упативме кон широчинката на која уште од далеку можевме да забележиме движење на многу свет. И колку се доближувавме до неа, сликата стануваше се појасна и поочевидна. — Тоа ќе биде нашата публика, — си реков во себе. Реките од луѓе се протегаа од сите страни на Долна Дебарца имаа иста цел — широчинката, на која, откако и ние пристигнавме, ја построивме сцената зад која се подготвивме за нашиот прв настап. И кога се беше готово, од далечината се чу биење на камбаната од манастирот „Си Свети“. — Празник е! — некој рече. Голем ден е! — додаде друг. Од поседнатите борци на зелената лединка громогласно се разлеа:

„Синови сме на нашата татковина,
на илинденците наследници,
стројиме живот, слободна иднина
за жени, деца старци, младинци“
Во борба, во борба, во борба . . .

И кога последното ехо се изгуби во далечините, на сцената се појави другарот Боро-Пашата, кој на присутната публика и го честита празникот на Илинденското востание, големиот ден, како што некој од нас пред малку го нарече. Малото хорче придружено од музичките инструменти со кои располагавме стапи на сцената и исполни неколку борбени песни: „Маршот на Првата македонска Н. О. ударна бригада“, Денес над Македонија“, „Песна за Мирче Ацев и Страшо Пинџур“, неколку народни песни. Со хорот и малиот оркестар диригираше Нахмијас Ментеш. Омилената „ВРАПЧЕ“ го исполнија другарите: Миро Најдески, Славе Атанасовски, Боро Ацевски-Пашата и јас. Авторот на овие редови го прочита својот расказ „Гладен сум“. Со скечот „Хитлер во агонија“ не настапивме на оваа приредба. Драмската творба „ПЕТОИМЕНИОТ ГОРЕ“ од Владо Малески-Тале ја изведовме со голем успех. Беше тоа претстава на која публиката честопати ќе станеше, бучно ќе реагираше, гласно, па дури саркастично ќе се насмееше дофрлувајќи и по некоја . . . Јас, првиот исполнител на главната улога, не им се лутев. Така требаше да биде и никако поинаку . . . Зачука тапанот, писна сурлата, оро се разви . . . На сцената настапија Лазарополците. Орото го води другарот Танче. Се игра „Лесното“, по него „Тешкото“. Ракоплескања од многубројната публика. Се радуввме како деца, а имаше и зошто: нашата прва претстава беше бурно поздравена од борците и населението од селата: Белчишта, Велмеј, Злести, Лешани, Горно и Долно Средоречe, Ново Село и Ботун.

Припек е. Чекор по чекор, во колона, грабевме кон с. Лешани. На влезот од манастирот, до самата порта, ни пријдоа неколку постари жени со торбиња и склопци во рацете.

— Ова е за вас, синковци наши, — рече една од нив, каснете, окрепете се . . . тоа што имаме . . . Еее! . . тешки времиња навасаа! . .

— Ќе изминат, крајот им се ближи, лошото ќе отстапи пред доброто, ќе го снема за секогаш, — рече Мајо, спуштајќи го тешкиот тапан на земја. Откако им се заблагодаривме на жените, ја растоваривме коњската кола, грижливо ги сместивме сите реквизити, зашто на повидок, откај с. Велмеј, се закануваа темни и густи облаци што навестуваа лошо невреме.

— Утре го напуштаме манастиров, — рече Боро-Пашата, малку ќе се задржиме во с. Велмеј за да се одмориме, зашто не чека уште една приредба за населението од селото Брежани.

Молиер кај Ароманите*

Молиер, без сомневање, спаѓа во редот на оние француски писатели чии дела биле најмногу преведувани и адаптирани. На Балканот неговото име беше познато мошне рано благодарејќи на преводот на III сцена од првиот чин на *Жорж Данден* што го извршил Фрањо Крсто Франкопан и што датира од 1671 година. Во Дубровник адаптациите на Молиер датираат од кон крајот на XVII век, а најмногубројни биле во текот на следниот век. Во Србија, Бугарија, Романија и Грција пиесите на Молиер стасаа дури во почетокот на XIX век. Но откога пристигнаа во овие земји беа сѐ повеќе и повеќе преведувани, а и денес тие често се наоѓаат на репертоарот на разните театри од овие земји.

Тоа што до сега, сепак, не се знаеше во однос на распространувањето на молиеровскиот театар на Балканот е дека пиесите на францускиот комичар биле преведувани и адаптирани на еден друг балкански јазик, на јазикот на ароманските овчари во Македонија и Епир.

Таше Папахаџи, во својот вовед кон *Ароманската антологија*[1], зборувајќи за разните книжевни родови кои, кај Ароманите, кон крајот на XIX и во првите години на XX век доживеаја вистински подем, забележува дека драмскиот жанр беше исто така застапен во ароманската литература. Драмските автори како што се Јота Наум, Леон Борга, К. Ј. Космеску, а особено Тулиу Карафале, Папахаџи ги цитира во своето дело, но тој, за жал, не репродуцира никаков извадок од нивните дела. Папахаџи исто така сигнализира дека имало на аромански преведени и адаптирани театарски пиеси, но веднаш додава дека тие останале во ракопис.

Оваа забелешка на Папахаџи е делумно докажана, бидејќи, колку што ни е познато, постојат две пиеси од Молиер адаптирани на аромански и објавени во Букурешт во 1902 година. Тие две пиеси се *Вообразениот болен*, адаптирана под назив *Lănzidlu nelănzid* и *Скржавецот* чиј аромански наслов е *Sclinciul*.

Ние знаеме за постоењето и на една трета ароманска адаптација на Молиер, имено онаа на *Измамите на Скапен* што не била објавена и чиј ракопис имавме среќа да го откриеме пред извесно време. За ракописот ѝ должиме на г-ѓа Вита Тола, по потекло од ароманското село Гопеш, а која денес живее во Битола. Поранешна ученичка во романскиот лицеј за девојки во Битола, г-ѓа Тола го пронашла ароманскиот ракопис на *Измамите на Скапен* во збирштината на лицејската библиотека, во 1930 година, во моментот кога имотот на лицејот бил ликвидиран.

Така значи, во моментов, знаеме за аромански верзии на пиесите на Молиер. Со оглед на тоа дека до сега со нив никој не се преокупирал, тие ќе бидат предмет на нашава студија во наредниве страници.

*
* *

Меѓутоа, пред да пристапиме кон компаративната анализа на француските и ароманските текстови, да се задржиме малку на личноста на авторите на ароманските верзии на пиесите на Молиер и на околностите во кои тие беа направени.

Ние знаеме дека *Вообразениот болен* и *Скржавецот* беа пренесени на аромански од К. И. Космеску, бидејќи неговото име фигурира како автор на книгата што ги содржи овие две пиеси. Оригиналната личност на К. И. Космеску, познат кај своите сонародници под името Коста Наши Ѓанси Косму, го заслужува вниманието на историчарот. Лирски поет, драмски автор, публицист и професор, Коста Косму, според усните сведоштва што имавме можност да ги чуеме во Битола, се родил во 1871 година во Гопеш, а умрел во дваесеттите години од нашиов век. По завршувањето на средното образование во романскиот лицеј во Битола, тој го продолжил школувањето на универзитетот во Букурешт каде што ги следел предавањата по историја, литература и филозофија. По дипломирањето, се вратил во Битола каде што бил професор во романскиот лицеј до 1916 година, датум на затворањето на лицејот по наредба на бугарските окупаторски власти.

Коста Косму му припаѓаше на оној слој од ароманското население што успеа да се откине од селанската маса и да конституира ароманска буржоазија чија трговка и занаетчиска активност во градовите и околните места како и северно од пиндскиот масив беше значајна. Меѓутоа треба да се каже дека националната ориентација на оваа буржоазија беше мошне лабава и во повеќе случаи таа беше интегрирана или имаше тенденција да се интегрира со грчкото население откако ги прифати грчкиот јазик и цивилизација. Меѓутоа, престижот на грчкиот јазик и култура не можеше да го спречи цутењето на едно движење со национален карактер што се стремеше кон зачувувањето на јазикот и на етничкиот карактер на ароманското население, а што започна кон крајот на XVIII век и кое својата кулминација ја постигна кон крајот на XIX и во првите години на XX век.

Ова движење, сепак, немаше среќа. Следствено, тоа беше осудено на неуспех поради добро познатите историски и географски причини, меѓу

---

* Оваа студија на д-р Божидар Настев беше објавена, на француски јазик, во Годишниот зборник на Филозофскиот факултет на Универзитетот во Скопје во Книга 17—18 (1965—1966), а овде ја донесуваме во превод на Ташко Ширилов.

Овде го поместуваме интегралниот текст на студијата на д-р Божидар Настев, а изоставени се само некои фусноти.

[2] Ние младите од Гопеш решивме да дадеме неколку ворот, стр. 37)

кои треба да се наспоменат бројната инфериорност на ароманското население во однос на околните населенија и неговата асимилација од страна на тие населенија, немањето на помала или поголема територија на која Ароманите би направиле компактен блок; и, надокрај, поделбата на Ароманите што настана по балканските војни, меѓу трите држави, и масовната емиграција.

Меѓутоа, во времето кога националното ароманско движење се наоѓаше на својата кулминациона точка и кога сѐ уште не беа настанати промените на етничката структура на населенијата на Јужна Македонија, може да се констатира раѓањето на една автохтона ароманска литература, имено оваа литература за која зборуваше Таше Папахаџи во својата *Ароманска антологија*, и чиј мотив, во поголемиот број случаи, беше опозицијата кон гркофилството и желбата да се афирмира индивидуалноста на едно ароманско население, долго време потчинето на пресиите на фанариотското свештенство и на грчевите училишта. Најблескав книжевен документ на оваа инспирација без сомневање беше песната што под наслов *Limba părintească (Татковскиот јазик)* ја напиша ароманскиот поет Коста Белимачи и во која, со патетичен тон, ги повикува своите сонародници да не го напуштаат јазикот на своите предци.

Токму во рамките на ова ренесансно национално движење се совпаѓа и активноста на нашиот Коста Косму. Со богата култура, тој познаваше повеќе јазици, меѓу другите и францускиот, што му овозможи да се зближи со француската литература. Токму затоа и беше во состојба да го адаптира Молиер на аромански.

Не беше тоа инспирација на случајот што Коста Косму го преведе Молиер на аромански. Во предговорот на книгата во која ги објави своите верзии на *Вообразениот болен* и *Скржавецот*, предговор озаглавен *Primul teatru aromânesc*, тој самиот објаснува зошто станал преведувач на Молиер. Првите матуранти на ароманскиот лицеј во Битола, ни вели тој, вклучувајќи го овде и него, беа преокупирани од една заедничка идеа: luminarea neamului (да се просвети народот), а еден од условите на кои инсистираа, за да се достигне целта, беше создавањето театар на народен јазик.

Откако накусо ќе потсети дека по повод завршувањето на учебната година во романскиот лицеј во Битола со голем успех се давале театарски претсвати, организирани за прв пат од францускиот лазарист отец Фаверијал, нашиот преведувач додава:

„Am convenit și noi tinireamea studioșă din Gopeși, ca să dăm nisce representatiunî în dialectul aromanesc. pentru ca să fie bine precipute„.[2]

Така значи, матурантите од романскиот лицеј во Битола, што порекнувале од Гопеш, имаа донесено одлука да даваат пред своите сонародници театарски претставаи на својот сопствен јазик — ароманскиот. Но прашањето што се поставуваше пред нив се однесуваше на тоа кои пиеси да ги играат. Во недостиг на национални пиеси, а по многубројни дискусии, ни вели Коста Косму, изборот падна на Молиер. Еве ги причините за овој избор.

Станува́ше збор, според него, од потребата да се докаже, спротивно на востановеното мислење, дека ароманскиот не е варварски идиом, годен, строго земено, да служи во секојдневната трговија но недостоен да биде употребуван во книжевните дела за што во очите на многу Аромани беше привилигиран само грчкиот јазик. Значи требаше да се одбрани и да се воздигне на некој начин јазикот на ароманското население и да сѐ покаже дека тој содржи достатно богатства за да служи за книжевно изразување. За да ја докажат оваа теза младите ентузијасти беа одлучиле да ги даваат пиесите на големиот француски комичар. А Коста Косму ќе изјави во цитираниот предговор (величајќи го значењето на ароманскиот):

„Și noĭ tineriĭ am ținut să-ĭ convingem pe fralii noștri rătăcitĭ, că or ce se póte spune in limba nóstra, mama latinei literare, (sic!), si i-am convins... pe ceĭ carĭ au primĭt să asiste la represintarea pieselor celuĭ maĭ mare geniu al comedieĭ Molière“.[3]

Што се однесува до изборот на *Вообразениот болен* и *Скржавецот*, тоа се должело, според зборовите на нашиот автор, не на неговата посебна приврзаност кон овие две пиеси, туку на фактот дека тие биле единствените што му се наоѓале в рака.

„Din acest mare geniu al teatruluĭ—écrit—il —am tradus le Malade imaginaire și L'Avare, piese pe carĭ le aveam la dispozitie“.[4]

Коста Косму ни дава исто така информации што се однесуваат на датумот и околностите под кои биле давани преводите. Тој ни кажува дека премиерата на *Lănzidlu nelănzid* се одржала во Гопеш, неговото родно село, во салата на преуреденото општинско училиште, со помошта на сите селани, од артистите и малите ученици. Од плакатот што тој го репродуцира во својот предговор и кој, според неговите зборови, бил поставен на вратите на сите селски дуќани, произлегува дека *Lănzidlu nelănzid* беше изведен на 30 април 1888 година (според јулијанскиот календар). Еве го текстот на плакатот:

Dare tu știre.

Astară (astă séră) de la ora 1-4va să facă Sclinciul comediĭ ma miçi.

Credem că va s'hiți multumitĭ.

Tasca este după bună vrere.

Gopeși, 30 de Aprir, 1888. Tinerimea gopeșană.[5]

Со оглед на тоа дека пиесата за првпат била играна на 30 април 1888 година, Коста Косму бездруго работел над нејзината верзија во текот на претходните месеци. Оттука, редакцијата на ароманската верзија на *Вообразениот болен* може да се смета дека била извршена кон крајот на 1887 или во почетокот на 1888 година.

Што се однесува до верзијата на *Скржавецот*, таа мора да датира од истото време, бидејќи, според авторот, таа била играна една недела по *Lănzidlu nelănzid*. Еве што вели авторот:

„Fiind-că multĭ sè credeaŭ nenorociti, neasistănd la acéstă representație, și fiind-că chiar ceĭ carĭ aŭ asistat vroiaŭ să maĭ asiste la așa spectacole plăcute și instructive in acelaș timp, am maĭ represintat după o săptămână comedia Avarul și alte douĕ bucăti mici...“[6]

---

[2] Не, младите од Гопеш решивиме да дадеме неколку претстави на аромански дијалект за да можат да бидат разбрани (Предговор, стр. 8)

[3] А ние младите сакавме да ги убедиме нашите недоверчиви браќа дека сѐ може да се изрази преку нашиот јазик, мајка на латинскиот книжевен јазик и ние ги убедивме... оние што присуствувале на презентациите на пиесите на најголемиот гениј на комедијата: Молиер. (Предговор, стр. 10).

[4] Од овој голем гениј на театарот јас ги преведов пиесите **Вообразениот болен** и **Скржавецот**, пиеси што ги имав на располагање. (Предговор. стр. 10).

[5] Соопштение — Попладнево од 1 до 4 часот ќе се дава **Скржавецот** и три други пократки комедии. — Убедени сме дека ќе бидете задоволни. — Влезна цена: според штедроста на гледачите. — Гопеш, 30 април 1888 година. — Младината од Гопеш.

[6] Со оглед на тоа што многумина зажалија што не присуствувале на претставата и со оглед на тоа што тие што присуствувале сакале да видат вакви занимливи и поучни спектакли, ние една недела подоцна пак ја презентиравме комедијата **Скржавецот** и две други пократки пиеси (Предговор, стр. 15).

Успехот на овие две претстави, според зборовите на Коста Косму, бил мошне голем. Следствено, *Lănzidlu nelănzid* и *Sclinciul* биле играни во други ароманскi села, имено во Периволе и Сеглија.

*

* *

Ако имаме точни податоци што се однесуваат до преводот на *Вообразениот болен* и *Скржавецот*, како и за условите во кои тие ја имале својата изведба, ни недостасуваат податоци за верзијата на *Измамите на Скапен*. Всушност, ракописот што го најдовме не содржи ни потпис ни датумски индикации.

Сепак, бидејќи ракописот беше пронајден во остатоците на библиотеката на романскиот лицеј во Битола, бевме убедени дека неговиот автор треба да се бара било меѓу професорите на лицејот или меѓу неговите ученици. Најпрвин помисливме на Коста Косму како на можен автор на ароманските *Измами*. Сепак оваа хипотеза мораше да отпадне со оглед на тоа дека постапките и јазикот во овој ракопис се осетно различни од оние со кои се служел Коста Косму во своие верзии на *Вообразениот болен* и *Скржавецот*.

Немајќи сопствени податоци за расветлување на личноста на преведувачот на *Измамите*, со писмо се обративме до г. Таше Папахаџи, поранешен професор на Универзитетот во Букурешт и автор на веќе споменатата *Ароманска антологија*. Во својот одговор, г. Папахаџи ни соопшти дека во времето кога бил ученик во лицејот во Битола, почнувајќи од 1907 година, таму се играле пиеси од Молиер „преведувани и адаптирани од К. Ј. Космеску и Н. Бацарија“. Тој, меѓутоа, додава дека не може да прецизира „кои од овие преводи биле направени од Космеску а кои од Н. Бацарија“.

Следствено, со оглед на тоа дека со точност знаеме дека Коста Косму ги преведе *Вообразениот болен* и *Скржавецот*, од ова писмо можеме да заклучиме дека преведувач на *Измамите* не е никој друг освен Никола Бацарија, кој ги има адаптирано исто така и *Басните* од Лафонтен.

Што се однесува до датумот на ароманските *Измами* тој е, секако, постериорен на објавувањето на *Lănzidlu nelănzid* и на *Sclinciul* (1902). Во спротивно Коста Косму, без сомневање, би ги споменал во својот предговор.

Ракописот на преводот на *Измамите на Скапен* е направен на хартија со линии со величина 260 x 207 мм, а напишан е со лилаво мастило; опфаќа 43 нумерирани страници. Ракописот нема омот ниту пак заштитен лист со што прилега на ученичка тетратка изработена дома. Иако хартијата е достатно пожолтена, ракописот е релативно добро сочуван. Текстот не е никаде оштетен ниту избришан така што може лесно да се чита.

Треба да се одбележи дека насловот на пиесата не фигурира на почетокот на ракописот, туку на крајот каде што читаме: *„Finela comediei Scapin (Sota)“*.

Мораме исто така да наспоменеме дека ракописот, без сомневање, не претставува оригинал, туку негово копие, направено веројатно од учениците на лицејот задолжени да ја играат претставата по повод годишните свечености. Еве доказ за тоа: во нашиот примерок се разикуваат три вида ракописи, учениците го копирале оригиналот според улогата. Оваа особеност има оставено траги во ортографијата на ракописот каде меѓу другото *gn* е предадено ту со   ту со *ñ* и дури со *mi* и *ni*. Од друга страна, што се однесува до алфабетот, романскиот алфабет е секогаш услагоден кон ароманскиот.

*

* *

Да видиме сега како се презентирани во нивните ароманскi верзии пиесите на Молиер, а пред сè оние што беа направени од Коста Косму.

Со прелиствувањето на ароманската верзија на *Вообразениот болен* и *Скржавецот* може да се констатира дека нивниот текст не е репродуциран интегрално. Така, *Вообразениот болен* што има три чинови, два пролога и три меѓуигри, и *Скржавецот*, комедија во пет чинови, во нивната ароманска верзија се сведени на пиеси од по еден чин. Може значи веднаш да се заклучи дека се работи во овој случај за адаптации што се карактеризираат со целосно напуштање на оригиналниот текст. Навистина, пиесите на Молиер често беа предмет на адаптации, особено во XVIII и XIX век. И, неизбежно, секоја адаптација претставуваше предавство повеќе или помалку означено со оригиналот. Треба да се цитираат само адаптациите на Молиер во Италија простудирани од италијанскиот научник Пјетро Толдо, оние извршени во Англија, во Дубровник итн. Тоа што сепак ги одликува адаптациите на Коста Косму од другите е тоа што никаде, колку што ни е познато, пиесите на Молиер не биле подложени на толкави редукции.

Според она што ни кажува самиот автор на адаптацијата во предговорот што е веќе цитиран, тој бил принуден да пристапи кон оваа значајна редукција на текстовите на Молиер поради причини од практиечн карактер што се должеле на структурата на импровизираните трупи, повикани да ги играат овие пиеси пред жителите на Гопеш. Онаа трупа, чии артисти беа регрутирани од редот на лицејците од Битола, беше всушност мошне малубројна, а згора на тоа, според зборовите на нашиот автор на адаптацијата, артистки воопшто немаше. Без сомневање постоеле и други причини поради кои Коста Косму се одлучил да ги сведе пиесите на Молиер на еден единствен чин. Всушност, како да се играат интегрално театарски пиеси со повеќе чинови при недостиг на помошни реквизити од секаков вид во една малечка училишна сала воопшто ненаменета за ваква цел и со немање на најнеопходното што се однесува до мизансцената и декорот?

Во вакви непригодни услови единственото решение се состоеше во скратувањето, колку што е можно повеќе, на текстот на оригиналите. А така и постапил нашиот автор на адаптациите, кој со полно право вели дека „nevoia te invaţă minte.“

Останува да се дознае како Коста Косму се извлекол од тешкотиите што ги испраќаше пред него адаптацијата на пиесите на Молиер во условите што ги споменавме.

Бидејќи не располагаше со артистки на кои би им ги доверил женските улоги, тој нив, едноставно, ги изоставуваше. Овде исто така треба да се потсетиме дека Коста Косму не беше прв што вршеше адаптација на Молиер, а што постапуваше на овој начин. Пиетро Толдо наведува, во споменатото дело, двајца италијански автори на адаптации кои, кон крајот на XIX век, кои направија едноставно да исчезнат жените во нивните адаптации на *Вообразениот болен*. Еден од нив бил некојси Батиста Зербини, а вториот бил анонимен и се криел под иницијалите А. С. Меѓутоа, додека ароманскиот автор на адаптациите бил принуден скратувањето да го прави поради технички причини, италијанските автори на адаптациите тоа го правеле од гледна точка на моралот.

Како и да е, исчезнувањето на женските улоги во адаптациите на Коста Косму секогаш предизвикувало мошне значајни модификации

што се однесувале на структурата на пиесите и на главниот развој на заплетот.

Да ја земеме адаптацијата на *Вообразениот болен* и да ја видиме ширината на овие модификации.

Најпрвин бројот на личностите во адаптацијата е сведен на половина. Додека во оригиналот има дванаесет личности, во нашата адаптација остануваат само пет и тоа: Лалу — што ја игра улогата на болниот, Костул — неговиот внук, Шицу — братот на болниот, Ѓорѓу, лекарот и Никола — слугата на Лалу. Покрај овие пет личности има уште една што е чиста измислица на авторот на адаптацијата. Тоа е Костул, внукот на болниот, кој што има улога аналогна на онаа на Белин. Тоа е лицемер, кој благодарејќи на својата лажна благост, знае да му ја наметне својата волја на стариот вообразен болен од кого со итрина сака да го придобие наследството. Што се однесува до Шицу, братот на болниот, тој ту ја игра улогата на Бералд ту онаа на Клеант, додека Никола, слугата, е соодветен на Тоанет на која авторот на адаптацијата ѝ го сменил полот.

Само од себе се подразбира дека со исчезнувањето на толку личности кои фигурираат во оригиналот, сите сцени во кои тие се појавуваат мораа, се разбира, да исчезнат од адаптираниот текст во кој сета материја е предадена во десет сцени. Ако сега подробно се проанализираат овие десет сцени, ќе се забележи дека само одвреме навреме се среќава текстот на оригиналот, толку многу се значајни измените.

Најчеста постапка со која се служи авторот на адаптацијата е фузијата на разните сцени од оригиналот, од кои тој сочувува впрочем само еден мал дел. Меѓутоа, треба да се одбележи дека тој знае секогаш од нив да го земе она што најдобро го доловува релјефот на комичниот карактер на наивниот болен. Така, авторот на адаптацијата ги репродуцира, иако мошне накусо, долгите сметки што ги прави Арган во првата сцена од првиот чин и повиците што им ги упатува на своите луѓе, што не дозволуваат уште на почетокот на пиесата да се создаде освојувачка веселост, компензирајќи ја трагичноста на ситуацијата. Тој ја презема исто така и сцената во која г. Пургон, откако ќе дознае дека болниот се осмелил да ги одбие неговите лекови, изјавува дека тој повеќе не сака да се грижи за Арган, — сцена во која генијот на комиката на Молиер знаел со толкав благодет да се служи со својата омилена постапка на игра на зборови со која, колку што го подига комичниот тоналитет на својата пиеса, исто толку прекрасно ја слика психологијата на личноста. Репродуцирана е и сцената во која Тоанет преправена во лекар (овде тоа е Никола) доаѓа да го прегледа Арган и во која повторувањето на исти реченици е со комичен ефект, така што оние што го гледале *Вообразениот болен* знаат да проценат. Би можело да се мултиплицира конфронтацијата на оригиналот со нашата адаптација за да се стигне до констатацијата дека авторот на адаптацијата насекаде свесно ги избирал сцените што ги репродуцирал.

Како и многу други автори на адаптации на Молиер, Коста Косму не се колеба да се обрати кон својата инвентивна способност било за да го модифицира текстот на оригиналот, или пак во него да воведе новост. Така, од првата сцена, што соодветствува на I сцена од првиот чин, тој го модифицира оригиналот. Додека Арган ги повикува своите луѓе да ги дигнат жетоните од неговата маса дури откако ќе заврши со пресметувањето на своите трошоци, Лалу го повикува својот слуга бидејќи се чувствува мошне немоќен за да продолжи со своите комплицирани сметки и сака да му ги пресмета слугата. Во II сцена, што ги репродуцира VI и VII сцена од I чин, во најжестоката караница на Лалу со Никола, последниов раскажува анегдота во која станува збор за еден болен што е излекуван благодарејќи на итрината на еден лекар кој се преправа дека извадил птица од неговата глава, Во III сцена, која е направена од елементите на VIII сцена од I чин, но која всушност е многу подолга од неа, Лалу му соопштува на својот внук Костул дека ќе му го остави со тестамент сето свое богатство и му го кажува местото каде што ги има скриено парите, а тоа во оригиналот не постои.

Има и други примери од ваква природа, но ние ќе го спомeнеме само крајот на адаптацијата, бидејќи тој е, несомнено, најмодифициран и најмногу се оддалечува од словото и духот на оригиналот. Бидејќи не можеше повеќе да стане збор за свадбата на Анжелик со Клеант, зашто овие две личности не постојат во адаптацијата, Коста Косму морал да побара други судири способни да ја приведат пиесата кон нејзиниот завршеток. Се знае дека во *Вообразениот болен* Тоанет, која мошне добро знае за инсинуациите на Белин, му ја предочува на Арган дволичноста на неговата жена, откако ќе го убеди да се преправи дека е мртов. Тогаш се согласува за мажењето на Анжелика со Клеант. Во нашата адаптација, Никола исто така се труди да му ги отвори очите на Лалу и да му ја покаже измамата и анговиот внук Костул. Лалу, не сакајќи да верува во тоа, се обложува, а слугата триумфира демаскирајќи го Костул. Слугата добива 1.000 гроша, колку што изнесува облогот, и освојува уште 1.000 други откако ќе го излекува вообразениот болен благодарејќи на советите што му ги дава да престане да ги консумира безбројните лекови и да води уреден и радосен живот среде едно добро друштво и да се храни со уште подобра храна. Лалу, кој радо ги прифаќа советите на својот слуга, изјавува дека отсега натаму во неговата куќа ќе има само радост и разонода и, за почеток, тој го поканува Никола на една прошетка.

Овде е содржана најзначајната измена со која адаптацијата на *Вообразениот болен* се оддалечува од својот оригинал и духот што ја анимира. Би можело, без сомневање, да му се направи забелешка на авторот на адаптацијата што пиесата ја завршува премногу нагло, но би требало да се констатира дека нашол, со оглед на тешкотиите што требаше да ги премавне, едно релативно прифатливо решение.

Што се однесува до адаптацијата на *Скржавецот*, треба да се забележи дека Коста Косму ги употребил истите постапки како онаа со *Вообразениот болен*. Овде исто така го редуцирал бројот на личностите. Тој оди при овој случај дури многу подалеку отколку во својата прва адаптација и од 14 личности, од оригиналната пиеса, во неговата адаптација фигурираат само две: Склинциул (скржавецот) и неговиот слуга Паслу кој ту ја има улогата на Ла Флеш или на г. Жак, ту улогата на Клеант и на Елиз. Постапувајќи така, авторот на адаптацијата морал претерано да ја упрости пиесата, така што толку богата акција во оригиналот се наоѓа редуцирана на еден упростен дијалог помеѓу Склинциул и неговиот слуга. Тоа, се разбира, го разбива драмското битие на пиесата. Би требало сепак да се каже дека авторот на адаптацијата ги одбрал овде исто така цртите кои најјасно зборуваат за лакомоста на главната личност и ја прават смешна.

Како и во *Вообразениот болен* пак на крајот адаптацијата најмногу се оддалечува од духот на оригиналот. Во *Скржавецот* на Молиер, Ла Флеш, слугата на Клеант, ја краде скапоцената кутија што Арпагон ја има скриено во градината со цел Арпагон да биде принуден да се откаже од же-

нидбата со Маријана и да му даде дозвола на Клеант да се ожени со неа. Со оглед на тоа што овој мотив на кражба не можеше да го има во *Sclinciul,* Паслу ги краде парите за да ги задржи за себе. Освен тоа, тој му вели на својот господар дека видел некој како го прескокнува ѕидот на градината и дека тоа мора да е крадец. Со оглед на тоа дека го препознал, тој би бил готов да го открие неговото име, ако Склинциул претходно се согласи да му даде дваесет златни наполеони. По нагодувањата што потсетуваат на начинот на кој Скапен, во *Измамите на Скапен,* успева да му земе 500 талири на Жеронт за лажното спасување на неговиот син, Склинциул се согласува да се лиши од 20 наполеони во полза а Паслу. Слугата на крајот бега однесувајќи ги сите пари на својот господар кој останува да ја оплакува својата несреќа.

Освен фузијата на разните сцени, враќањето на претходните сцени во оваа адаптација е исто така честа постапка. Така, откако ќе земе елементи од V сцена на III чин, авторот на адаптацијата се враќа на III сцена од првиот чин, а потоа на првата сцена од III чин која ја спојува со V сцена од истиот чин.

Со модификациите за кои зборуваме, адаптациите на Молиер направени од Коста Косму се претставуваат на начин на кој е тешко во нив да се препознае оригиналот. Ако самиот немаше назначено дека се работи за преводи на пиесите на Молиер, би можело да се мисли дека станува збор за оригинални пиеси што личат на францускиот комичар и чија естетска и сценска вредност е доста инфериорна во однос на нивните модели. Бидејќи пиесите на Молиер не само што ја дочаруваат индивидуалната боја на карактерите, туку и метежот што се случува во една куќа целосно распадната поради егоизмот на главната личност. Во нашите адаптации кобните последици што ги предизвикуваат маните на Арган и Арпагон на штета на нивната околина се исчезнати и се се одигрува на ниво на една личност што станува своја сопствена жртва.

Што се однесува до јазикот на адаптациите, треба да се забележи дека основата е говорот во Гопеш, на кој се придодадени елементи земени од другите ароманси говори и заемките направени од романскиот јазик (на пример: *sucutelile, mi place, smantana, totde — auna, în pace,* и други), од италијанскиот *(tanto — per tanto, consolare),* од македонскиот *(samochisnu, volă, nadă).* Јазикот на адаптацијата содржи и елементи што ја локализираат акцијата на пиесите на Молиер. Така Никола, во *Lănzidul nelănzid,* му советува на болниот да јаде *„carne de bou, de bivul ş'de porcu gras, caş gras de-a Searului, uriz faptu pilafe, macaroane, toate amestecate şi-aşi, s'le-ingliţi"* Биволот тоа е жевотно одгледувано во Македонија, додека специјалитетите како што се сирењето од Шар, пилавот и мрсното свинско месо завршуваат со прецизирањето дека акцијата се одвива во оној дел на Балканот каде што живеат Аромани. Ова важи и за *Скржавецот* во кој се наоѓа цела една листа со јадења од овој крај.

*

* *

Третата пиеса од Молиер што допре до Ароманите, *Измамите на Скапен,* се претстави, спротивно на другите две, како превод повеќе или помалку интегрален на својот оригинал. Всушност, ароманксата верзија на *Измамите* ги запазува сите три чинови од пиесата на Молиер од која го следи доста блиску текстот изоставајќи овде-онде некои реплики или редуцирајќи ги напати предолгите реплики.

Личностите, посебно Јасинт, се сите присутни во аромански превод и имаат, како што често се случуваше со преводите и адаптациите на молиеровскиот театар, локални имиња. Така Аргант, таткото на Октав и Зербинет, е станат Никола, а Жеронт, такото на Леандр и Јасинт, го има добиено името Михали — мошне чести имиња кај Ароманите. Октав, синот на Аргант и љубовник на Јасинт, го има добиено името Октавијан — име помалку присутно кај Ароманите, додека Леандр, синот на Жеронт и љубовник на Зербинет, го зеде мошне употребуваното име Петре. Зербинет, лажната Египќанка призната ќерка на Аргант, е постаната Елвира, а Нерин, хранителката на Јасинт, е станата Сија, тетка на непостојната личност еквивалентна на онаа на Јасинт. Скапен, главната личност што го даде насловот на пиесата на Молиер, го зеде во преводот мошне честото име Сота, што истовремено постана и наслов на преводот. Неговиот колега и пријател Силвестар е станат Стериу (често пишуван *Sterghin),* додека Карл, лукавиот, е станат Ташку. Надокрај, двајцата анонимни носачи фигурираат и се означени како *„doi purtatori".*

Како што може да се види, сите имиња се адаптирани според ароманската антропонимија, со исклучок на Зербинет чиешто име е сменето во Елвира, што е непознато кај Ароманите. Ако преведувачот пристапил кон замената на едно странско име со друго странско име, причината за тоа, без сомневање, е желбата да се сочува во преводот нешто од бојата на оригиналот. Но името на Зербинет беше мошне невообичаено за да можеше ароманскиот гледач да го прифати, додека тоа на Елвира, иако и самото беше странско, можеше да биде прифатено како име со меѓународен престиж.

Преведувачот на *Измамите* не само што ги адаптира имињата на личностите, но тој исто така ја локализира и акцијата на пиесата во земјата каде живеат Аромани. Вистина е дека преведувачот не го прецизира, како што тоа го стори Молиер, локалитетот каде што се одвива акцијата. Меѓутоа, во преводот има овде-онде расеани индикации што ни овозможуваат приближно да ја фиксираме акцијата.

Така, во првата сцена од II чин, Жеронт му кажува на Аргант дека го очекува доаѓањето на својата ќерка што се наоѓа во Тарант. Тој прецизира дека еден морнар вратен од Тарант го уверувал дека човекот што требало да ја придружува Јасинт бил готов да се качи на бродот. Значи, Тарант е заменет во ароманскиот превод со Солун: *„Un om ti vine tora di în Saruna îmi spuse ca hilimea va s'închisesă după unaă žuă."*[7] Тоа овозможува да се локализира акцијата, иако на непрецизен начин, во еден аромански локалитет релативно близу до Солун и кој одржуваше чести врски со ова мошне значајно пристаниште на југ од Балканот.

Но особено VIII сцена од I чин ни дава една природна индикација за прецизирање на местото во кое се случува акцијата на ароманските *Измами.* Се знае дека во оваа сцена Скапен прибегнува кон една аргументација што ја става во сила сета негова итрина за да го убеди Аргант дека е за него подобро да го одврзе своето ќесе и да ја плати сумата што му ја бараат Турците за ослободувањето на неговиот син отколку да оди да води судска постапка против нив. „Самата помисла на процесот, вели итриот Скапен, би била кадарна да ме протера до Индија". Сота, ароманскиот Скапен, е толку многу вџасен од упорноста на Никола да поведе процес против грабнувачите на својот син така што е готов да избега до *„Висува":*

---

[7] Еден човек што пристигна од Солун ми рече дека ќерка ми ќе тргне утредента.

Feciu ună isape şi-mi vine s'fug pănă Bucuva di frică, ăhată mare sumă tipseaşte s'dai la giudicată".[8] Ова *„Bucuva"* не е ништо друго освен ароманксиот назив на селото Буково сместено на 5 километри од Битола, на северната падина на планината Баба. Тоа ни дозволува да ја сместиме акцијата на пиесата во Битола каде што имаше, и уште има, силна ароманска колонија.

Ние погоре рековме дека ароманскиот превод на *Измамите* ги има сочувано трите чинови на оригиналот. Што се однесува до распределбата на сцените, таа ја следи онаа на оригиналот, со исклучок на III чин кој има петнаесет сцени спрема тринаесетте сцени во оригиналот.

Инаку, заплетот во преводот останува верен речиси на сите пунктови од оригиналот, што не беше случај со адаптациите на *Скржавецот* и *Вообразениот болен*.

Во отсуство на татка си, Октавијан се вљубил во една девојка и се оженил за неа. Неговиот пријател Петре сака, од своја страна, една друга девојка и гори од желба да се ожени за неа. Меѓутоа, двајцата татковци се враќаат и создаваат метеж во срцата на своите синови. Никола, кој ја одредил ќерката на Михаил за својот син Октавијан, сака да го раскине неговиот брак со младата непозната девојка, додека Михали воопшто не сака да слушне за планот за женидба на својот син Петре. Октавијан и Петре го молат Сота да им помогне и навистина во текот на сцените што се добро познати тој ги избавува од тешкотијата благодарејќи на својата вештина и на своите итрини. На крајот сè се средува најдобро: двете девојки што ги сакаат Октавијан и Петре се всушност оние што им ги определиле нивните татковци.

Ако по својот дух заплетот е ист како оној на оригиналот, преводот се оддалечува од оригиналот само во однос на деталите. Така преведувачот си дозволил многубројни изоставувања во ентериерот речиси на секоја сцена. Тие изоставувања понекогаш се такви што ги скратуваат кај некои личности било дијалозите било репликите што се премногу долги, без да му наштетуваат на општиот развој на дејствието.

Како типичен пример за изоставувањето што има за цел да скрати еден долг дијалог, да ја цитираме првата сцена од I чин, во која Молиер го кажува сето она што треба да се знае за доживелиците на Октав, но на толку смешен начин што гледачот уште од почетокот на пиесата е обземен од комичното. Значи, што прави нашиот преведувач? Прво го скратува бројот на репликите, што во оригиналот ги има дваесет и девет, и ги сведува на деветнаесет. Потоа си дозволува според својот вкус да ги интерпретира репликите што ги зачувал. Треба да се забележи дека, ако преработката на оригиналот немала дејство во однос на јасноста на заплетот и на развојот на дејствието, уште помалку е вистина дека му наштетила на комичното во текстот. Во ова ќе се убедиме ако го споредиме почетокот на оваа сцена во оригиналот и во нејзината ароманска верзија.

Октав: — Ах! Непријатна вест за вљубено срце! Сурова е положбата во која се наоѓам. Силвестер, си дознал дека татко ми се враќа?
Силвестер: — Да.
Октав: — Дека пристига утринава?
Силвестер: — Токму утринава.
Октав: — И дека е решен да ме ожени?
Силвестер: — Да.
Октав: — За ќерката на господарот Жеронт?
Силвестер: — На господарот Жеронт.
Октав: — И дека таа девојка затоа е доведена од Тарант?
Силвестер: — Да.
Октав: — Овие вести ги дознав од чичко ми?
Силвестер: — Од чичко ви.
Октав: — Кого татко ми го известил со писмо?
Силвестер: — Со писмо.
Октав: — А тој чичко, велиш, ги знае сите наши работи?
Силвестер: — Сите наши работи.
Октавијан: — Што да правам? Како да постапам, каде да одам? (на Стериу) Стериу, си дознал дека татко ми се враќа денес?
Стериу: — Аха!
Октавијан: — И дека ќе ме ожени?
Стериу: — Аха!
Октавијан: — За ќерката на господин Михали?
Стериу: — Аха!
Октавијан: — Велиш дека чичко ми ти го кажал ова?
Стериу: — Аха!
Октавијан: — И дека татко ми го известил со писмо?
Стериу: — Аха![9]

Оваа споредба покажува на евидентен начин дека, ако комичното дејство на оригиналот не исчезнало во целост, во голема мера е намалено токму поради исчезнувањето на повеќе реплики во кои Силвестер ги прифаќа и ги повторува последните делови од речениците што ги изговара Октав. А потоа, во ароманската верзија ја нема оваа вешта сукцесивност на потврдување и повторување што го карактеризира францускиот текст. Напротив, Стериу е немоќен со своето „Аха!" кое ја нема острината на одговорите на Силвестер.

На други места преведувачот отишол уште подалеку и изоставил цели страници, секогаш со интенција да го скрати текстот. Во оваа смисла да го одбележиме како мошне карактеристично изоставањето на целиот оној дел од I чин што претставува продолжение на експозицијата, во која Октав раскажува за љубовта на Леандр кон младата Египќанка и за околностите во кои тој лично ја сретнал Јасинта со која се вљубил. Освен тоа, преведувачот пристапил кон чувствителни модификации што се однесуваат на распределбата на репликите што треба да ги изговараат личностите. Во *Измамите* од Молиер Силвестер му ја открива на Скапен тајната за женидбата на Октав со Јасинта и му кажува за тешкотиите што им ги создава пристигањето на Аргант. Во преводот, напротив, лично Октавијан му соопштува на Сота за овие настани.

Човек може да се праша зошто преведувачот пристапил кон скратување на толку значајниот текст од оригиналот. За да може да се одговори на ова прашање, ни се чини дека треба да се има предвид, од една страна, карактерот на скратениот текст, а од друга страна нивото на публиката на која и бил наменет преводот. Познато е дека Октав, во согласност со својата социјална положба и како љубовник, се служи со отмен, апстрактен, па дури и извештачен јазик, што било вообичаено во класичната епоха, *(cf. sa beauté et sa grâce, me parlait avec transport des charmes de son entretien, elle brillait de mille attraits, l'indifférence oú j'étais pour les feux de l'amour, l'objet de mes voeux, etc. (I, 2).*

Овој отмен, апстрактен и извештачен јазик, меѓутоа, не можеше да расчувствува една публика што е малку образована и која сака работите да ги нарекува со нивното име. Според тоа, преведувачот можел да следи два различни патишта: да го репродуцира интегралниот текст на оригиналот (кое, впрочем, би му било мошне тешко, со

[8] Пресметав и добив желба да побегнам од страв дури до Буково, толку е голема сумата што треба да му ја дадеш на судот.

[9] Во својата студија, д-р Божидар Настев овие два текста ги дава напоредно на француски и аромански.

оглед на состојбата на ароманскиот јазик што му давал малку можности) и да ризикува на тој начин да ѝ стане здодевен на својата публика или пак да го изневери оригиналот за да го приспособи според вкусот на публиката. Втората постапка, во тие околности, несомнено била поприфатлива, ако не и полесна и му овозможувала да ги одбегне гребените на верниот превод.

Во врска со ова изоставување треба да се забележи дека тоа не создава празнини во логичната врска на дејствието и дека заплетот може да се развива нормално без да биде нешто запоставено. Всушност, долгото зборување на Октав претставува една од оние преопширности што се познати кај Молиер и што можат да бидат скратувани без да се наруши главната архитектура на неговите пиеси. Преведувачов водел сметка за тоа и, изоставувајќи го тоа зборување, докажува дека добро ја познавал структурата на пиесата што се нафатил да ја преведе на аромански јазик.

Патем да забележиме уште едно значајно изоставување што го направил преведувачот во I сцена од III чин, каде го отстранил целиот дел од почетокот на сцената во која Зербинет, Јасинт и Скапен разговараат за пријателството и љубовта. Преведувачот ја почнува оваа сцена во моментот кога во оригиналот се појавува Силвестер. Правејќи го ова, во својата верзија остава само тринаесет реплики од триесетте во оригналот. И уште, тоа треба да се каже, репликите што ги зачувал се доста модифицирани. Овојпат изоставувањето се наложило и од фактот дека една од личностите што се појавуваат тука е Јасинт, личност што преведувачот ја изоставил. Но тој веројатно би бил принуден на ова изоставување и поради карактерот на текстот, бидејќи, да се каже вистината, дискусиите за теми како што се пријателството и љубовта се малку во незгодно време од гледна точка на развојот на дејствието на пиесата.

Другите вакви изоставувања, иако помалку значајни можат да им се додадат на оние за кои тукушто зборувавме. Преведувачот несомнено ги направил за да го забрза развојот на настаните и за да стигне побрзо до расплетот. Како пример, ќе ги цитираме како изоставени репликите од втората сцена на вториот чин, во која Леандр се обидува да ја докаже својата приврзаност кон татка си:

Жеронт (поттурнувајќи го уште): — Полека, ви велам.

Леандр: — Што! Не ми дозволувате, татко, да ви го искажам својот восхит со моите прегратки?

Или пак онаа од осмата сцена на вториот чин во која Леандр и Октав го повикуваат Скапен да му помогне на Леандр:

Леандр: — Ах, милост, не мисли повеќе на сето тоа, туку размислувај за помошта што ти ја барам.

Октав: — Скапен, треба да се стори нешто за него.

Скапен: — Да помогнам по таква навреда?

Леандр: — Те молам да ја заборавиш мојата жестина и да ми го позајмиш твојот стан.

Има и други вакви изоставувања, но ќе се задоволиме со тоа што ќе цитираме уште едно. Се работи за XIV сцена од III чин, во која преведувачот го скратува текстот изоставајќи ги репликите што се однесуваат на алузиите за тоа како Скапен го тепал со стап Жеронт:

Скапен: — Уви, каква добрина! Но, господине, дали ми простувате од сè срце за тепањето со стап...

Жеронт: — Хе! Да. Да не зборуваме повеќе за тоа; сè ти простувам: веќе е сторено...

Во врска со овие изоставувања треба да се каже дека, повторно ставени во нивниот контекст, тие не би го засилувале комичното во сцените во кои се наоѓаат, така што нивното испуштање во преводот не му штети многу на комичното.

Кога требало да се скратат местата со повеќе реплики што се надоврзуваат, преведувачот пристапувал кон редукција на една единствена реплика кога му изгледала премногу долга и дека би можела да ѝ здодее на публиката. Оваа постапка е применета на повеќе места во пиесата, но ние ќе ги спомнеме само најкарактеристичните. Се знае колку е долг описот што го изнесува Скапен за тешкотиите на еден процес (II, 8). Меѓутоа, треба да се додаде дека не случајно Молиер го ставил во устата на Скапен овој долг говор, кој, всушност, е критика на правосудството од неговото време. Долгите описни набројувања овде се присутни за да послужат како осило таа критика. Меѓутоа, земајќи ја предвид различната организација на состојбата на правосудството во Франција и во нашата земја во времето на турската доминација, со репродуцирањето на сите набројувања на Скапен се ризикува да изостане самиот ефект: да се критикува преку шега. Најверојатно поради оваа причина говорот на Скапен е многу скратен во преводот и е сведен на една релативно куса реплика:

Nicola: — Nu voiu să şciu, s'nă giudacăm.
Sota: — Ah! D-le, mindueate şi fă. Arucă-ti ună oară ocli cătră la giudicată şi vezi prită căte mării lipseaste s'tret; portazi, chatipăni, avucati, giudicători etc. Toti aişci va s'caftă s'ta smulgă părazi şi traţea nu va's poartă ghine cu tine. Mindueate, ti sumă lipseaşte ca s'poti s'ascachi dit ahăt măni. Feciu ună isape şi-ni vine s'fug pănă Bucuva, ahătă mare suma lipseaşte s'dai la giudicată.

Каква и да било причината што го натерала преведувачот да го скрати говорот на Скапен, неговата споредба со текстот на нашиот преведувач покажува дека преводот е инфериорен на оригиналот во однос на комичното што се појавува од оригиналот.

Скратувањето не е единствена постапка во која побарал помош анонимниот преведувач на *Измамите.* По примерот на другите преведувачи на Молиер, тој врши измени во секоја пиеса кога сака да ја адаптира според вкусот на својата публика и според животот од своето време.

За да ги приведеме само најзначајните измени, да ги спомeнеме оние што ги врши во V сцена на II чин. Леандр го тера Скапен да ја признае божемната вина што му ја направил, односно дека го известил неговиот татко, господин Жеронт, за неговата љубов кон Зербинет. Не знаејќи за што се работи, Скапен признава повеќе лоши постапки што ги направил, без да ја погоди онаа што сака да му ја припише Леандр.

Првата вина што ја признава Скапен е онаа дека со своите пријатели испил една бочва од седумдесет литри шпанско вино. Бидејќи тоа вино не било познато во нашите краишта, преведувачот го трансформирал во şampania (шампањско) кое овде имало голем углед. Меѓутоа, вистинската измена на преведувачот е во тоа што меѓу второто и третото признание на Скапен вовел една друга вина што ја направил Сота: во отсуство на својот господар, го зел неговиот коњ и се шетал цел ден. Освен тоа, натеран во крајност од Петре и не знаејќи каква друга вина направил, Сота изјавува дека не знаел дека неговиот господар сакал да му направи други пакости и му ветува да му ги стори друг пат. Ако се води сметка за фактот дека коњот имал значајно место во животот на Ароманите, од кои еден добар дел се занимавале со транспорт на стоки, може да се сфати дека додавањата на преведувачот не биле без повод и дека,

напротив, неговата цел била да ја приближи пиесата на Молиер кон својот начин на живеење терајќи ја публиката на смеење. Од друга страна, не може да се негира дека изјавата на Сота, што се однесува на идните пакости што ќе му ги прави на Петре, е срекна досетка што го зголемува комичниот ефект на целата таа сцена.

На други места преведувачот воведува нешто ново за да го адаптира текстот кон средината во која го сместил дејствието на пиесата. Бидејќи регионот на Битола нема излез на море, пристаништето по кое се шетаат Леандр и Скапен (II, 11) во преводот е дадено како „работ на една шума“:

Sota: — Cu puţăn ma ninte înşii primnare la marzinea di pădure aclo aflai pi hili'tu, care era pi mare minduire că lu aveai încăciată, li aveai grită multe nu ştiu tri ţe lucru şi tu care me amesticaşi şi pi mine. Şi cum ţă spun şidea D-le la marzinea pădurei, căndu di unoară nă inşira în doi furi ourbineşi şi nă loară sclavi.[10]

Како што се гледа, не е трасформирано само пристаништето, туку и Турците претрпуваат трансформација и стануваат *„furi arbineşi“*, односно албански разбојници. Лесно е да се погоди зошто преведувачот ги заменил Турците со албански разбојници. Бидејќи пред 1912 година цела Македонија се наоѓаше под турска власт, би било неразумно од политички причини да се претставаат Турците како грабнувачи на христијански деца. Напротив, воведувајќи ги во преводот албанските разбојници, преведувачот воопшто не ризикувал, со оглед на тоа дека единиците на турската армија повеќепати воделе битки со албанските разбојници.

Да се задржиме на уште една иновација со која аромански преведувач на *Измамите* имал за цел да ги адаптира за својата средина. За да извлече пари од Аргант, Скапен му вели дека божемниот брат на Јасинт се готви да стапи во армијата и дека му треба коњ (II, 8).

Во преводот Сота му вели на Никола дека зетот на Октавијан сака да започне бизнис и дека за таа цел му требаат пари да купи стока.

Понатаму, Скапен бара уште 20 пистоли за коњска опрема и пиштоли, додека Сота бара 5 лири за кирија за дуќанот. Скапен бара други 30 пистоли за коњ за слугата, Сота бара 15 лири за плата на слугата. Скапен не испушта ништо од рацете. Бара уште пари за маска, која во преводот станува коњ.

Иновациите што си ги дозволил преведувачот за да го адаптира оригиналниот текст во една друга средина не се единствени. Некои од нив се наменети единствено за да ја насмеат публиката. Наоѓаме еден таков пример на иновација во истата VIII сцена од II чин, во која Никола брзо се лаже при собирањето. За него 60 и 5 се 64, а тоа е затоа што сака да ја намали сумата што мора да ја даде, па макар и само за една лира. Несомнено, овој *лапсус* на Никола добро го карактеризира и не останува без комично дејство.

Меѓутоа, има една иновација што се однесува токму на заплетот и на расплетот на пиесата. Во *Измамите* Жеронт ја праќа ќерка си Јасинт во Тарант од семејни причини: сака да ја зачува тајната за својот втор брак (III, 7). Затоа го зема името Пандолф и Нерин го познава под тоа име (III, 8). Впрочем, од таа причина Нерин не може да го пронајде. Во аромански превод овие работи се претставуваат поинаку. Михали, кој ја игра улогата на Жеронт, не се крие под друго име и ако Сија (алијас Нерин) не може да го најде, тоа е затоа што тој повеќе не живее во куќата во која живеел порано.

Веруваме дека можеме да ги објасниме овие преправки на оригиналниот текст со фактот дека преправањата на Жеронт овде се доста матни и прекриени со мистериозен превез, па според тоа гледачот тешко може веднаш да ги сфати. Преселувањето на Михали, напротив, иако не е многу уверливо, не е ни помалку веројатно и непосредно обземачко. Овде гледаме усилба од страна на преведувачот да ги упрости работите и да ги направи појасни.

Освен иновациите за кои зборувавме, во аромански превод на *Измамите* има и доста други. Меѓутоа, бидејќи не се толку значајни, веруваме дека ќе биде залудо да инсистираме понатаму.

Сега ни останува да го видиме јазикот што го употребува аромански преведувач во *Сота*, бидејќи токму во однос на јазикот и на стилот аромански превод на *Измамите* најмногу се разликува од својот француски оригинал. Но пред да пристапиме кон анализа на јазикот, да скршиеме малку во еден теоретски проблем.

Прашањето што му се поставува на преведувачот на едно театарско дело, а особено на преведувачот на пиеса од Молиер, токму прашањето за начинот на кој се изразуваат личностите. Во тоа се состои, всушност, најзначајниот гребен што го претставува преводот. Ако оној што се нафаќа да преведе едно театарско дело се обидува буквално да го предаде оригиналниот текст, неговиот превод ќе биде точен, но нема да биде помалку тежок, развлечен и, во краен случај, здодевен. Духот на моделот ќе избега низ сите пори на епидермот во кој е затворен. Ако, напротив, преведувачот премногу се оддалечува од буквалниот текст, ризикува патем да го загуби духот што го анимира и истовремено неговиот превод ќе биде промашено дело.

Ако е вистина тоа, ако добриот превод се сместува на пола пат меѓу двете постапки за кои зборуваме, да видиме како аромански преведувач на *Измамите* од Молиер се извлекол од тешкотиите што му ги поставил оригиналниот текст. Меѓутоа, треба претходно да видиме какви можности му нудел аромански за неговиот зафат.

Значи треба да се одбележи дека аромански от јазик, и покрај разните настојувања да се издигне на ниво на книжевен јазик, секогаш останал говорен идиом. Од моментот кога повеќе не се изучуваше во училиште[11] не можеше да ги добие атрибутите на книжевен јазик. Тоа беше вонредно народен јазик со сето она што го карактеризира: директен и живописен начин на зборување со штедра употреба на слики и перифрази од секаков вид. Тој начин на зборување им беше еднакво својствен на нешколуваните и на школуваните луѓе,земајќи предвид дека школуваните го стекнувале своето образование на други јазици, а не на аромански: на грчки, романски и други. Оттаму, јазикот на ароманските книжевни продукции во поголем број случаи има фолклорен карактер, секогаш бил оној необработен јазик што останува во фолклорна состојба. Ете зошто преведувачот на *Измамите*, немајќи на располагање друг јазик и друг начин на зборување освен народниот јазик и начин на зборување, морал неизбежно често да го изневерува словото на оригиналот за да го адаптира својот превод на тој јазик. Меѓутоа, како сосем беден, каков што бил аромански во однос на книжевниот израз, тој знаел да го управува со такво мајсторство што

[10] Сота: Пред малку излегов да се прошетам до работ на шумата: таму го најдов син ти што беше многу замислен, бидејќи си го заветил, си му рекол многу работи во кои и мене ме мешаш. И како што си седел на работ од шумата, навчас излегле албански разбојници и го заробиле.

[11] Аромански от никогаш не се употребувал во образованието

од него го извлекол сето она што инвентивниот гениј на народот го заложил тука во текот на вековите. Всушност, неговиот стил зачудувачки ја репродуцира живописноста на народниот говор и неговата најголема љубов кон употребата на изреките. За да дадеме претстава за тој стил, ќе цитираме неколку примери избрани случајно од четивото.

Скапен (настрана): — По ѓаволите! (II, 5).

Сота (настрана): — Mati drac are! Ili azbuza gaia.[12]

Силвестер: — Ќе го убијам! Ќе му ја скинам главата! Ќе му го распарам мевот! Ако го најдам, ќе го столчам, жив ќе го одерам (II, 9).

Стериу: Năs! Ah va-li beau Sănzile. S'hiba oațe ili arupu caplu ca di gălină.[13]

Скапен: Понекогаш луѓето ги води лоша судбина (II, 11).

Сота: Il împinse ațel cu un cicior.[14]

Жеронт: Зар тој предавник мисли дека илјада и петстотини книги се наоѓаат во долниот дел на коњот (II, 11).

Михали: Li si pare că prazli s'află tu cuprie?[15]

Овие примери, што по желба би можеле да се мултиплицираат, покажуваат дека преведувачот, благодарејќи на вештата употреба на можностите што му ги нудел аромански јазик, знаел да ги зачува во голема мера, ако не финесите на оригиналот, барем комичниот дух што го анимира. Исто така, може да се рече дека, во дадените услови, добро ја извршил задачата и ни оставил мошне успешен превод на *Измамите на Скапен*, и покрај многубројните интервенции и модификации кон кои пристапил за да го адаптира делото во духот на сензибилитетот и мислата на својата публика.

*

* *

На крајот од нашата анализа, да забележиме како заклучок дека трите аромански верзии на пиесите на Молиер имаат тројно значење.

1. Конституираат директен прилог за дифузијата на молиеровскиот театар во странство.

2. Го означуваат интересот на ароманското население кон драмската уметност.

3. Од моментот кога ѝ се упатени директно на публиката и кога го репродуцираат секојдневниот јазик, тие конституираат лингвистички документи со извонредно значење, што можат да ни укажат на состојбата во која се наоѓал аромански јазик кон крајот на XIX и на почетокот на XX век.

Д-р Божидар НАСТЕВ

* Оваа студија на д-р Божидар Настев беше објавена, на француски јазик, во Годишниот зборник на Филозофскиот факултет на Универзитетот во Скопје во Книга 17—18 (1965—1966), а овде ја донесуваме во превод на Ташко Ширилов.

Овде го поместуваме интегралниот текст на студијата на д-р Божидар Настев, а изоставени се само некои фусноти.

[12] По ѓаволите, што му станало?

[13] Тој, тој! Ќе му ја испијам крвта. Ако е таму, ќе му ја скинам главата како на пиле!

[14] Ја бутнал со нога.

[15] Му се чини дека ќе најде сребро во пепелта на огништето.

За и околу објавувањето дела од областа на македонската драматургија;

ТРИ КНИГИ — ДЕВЕТ ДРАМСКИ ТЕКСТОВИ

Објавувањето книги со драмски текстови кај нас не е толку честа појава за да може да се говори за една позавидна продукција во последно време во оваа област на нашата современа литература. Но колку да е коинцидентно појавувањето скоро едновремено (кон крајот на минатата година) на три изданија со пиеси, тоа е сепак мошне сигурен знак за сè позабележливиот пробив и во овој домен на творештвото, така што во никој случај, барем во овој миг, не може да се каже дека македонската драматургија има маргинално значење. Овде интересно е да се спомне дека трите книги ги објавија три различни издавачи. Книгата „Скок преку кожа“ од Томе Арсовски ја отпечати книгоиздателството „Мисла“, додека „Драмите“ на Бранко Пендовски и Георги Сталев излегоа од печат во издание на „Македонска книга“, односно „Култура“. Се работи за еден не мал број драми — вкупно 9, што се распределени во трите посебни книги. Поголемиот број од нив имаат доживеано свои праизведби во Скопје и во другите градови во Македонија (Куманово и Штип), а посебна драж на книгиве секако претставуваат новите драмски ракописи што чекаат свое сценско преточување, како што се тоа драмите „Љубовници“ од Бранко Пендовски и „Самоил“ од Ѓеорѓи Сталев. Вака комплетирани во посебни книги, драмите на Арсовски, Пендовски и Сталев ги претставуваат авторите за кои станува збор во една мошне интегрална целина, давајќи ја вистинската слика за нивните тематски и изразни определувања. Останува сега театарските куќи да пројават поголемо љубопитство и интересирање за публикуваниот драмски опус на наведените тројца македонски драматичари, како што тоа го сторија скопските издавачки куќи со печатењето на нивните драмски текстови во посебни книги.

1.

Во драмата „Скок преку кожа“, што е и насловот на книгата, нејзиниот автор — познатиот македонски драмски писател Томе Арсовски ја продолжува линијата на своето творечко интересирање за актуелните теми од нашиот современ миг, за сегментите на секојдневното, сеедно дали се работи за дилемите и проблемите на единката и нејзиниот однос кон општеството или на општеството кон единката и т. н. Како и во некои поранешни драми („Парадоксот на Диоген“, „Обрачи“, „Чекор до есента“ и др.) и во оваа своја драма Арсовски се движи во сферите на интересирањето за техничката интелигенција, за нејзиното место и значење во бурните промени на животот и сл. Овојпат ситуирајќи го драмското дејствие во еден превасходно рударски амбиент, пренесувајќи не во еден негов традиционален ритуален чин — воведувањето на младите рудари во нивната професија, што се врши со скок преку кожа, а скокот, како што ќе забележи и самиот автор е „премин од денот во ноќта, од светлината во темнината; тоа е траг што треба да се прескокне за да биде можно враќањето“, Томе Арсовски пак ќе се најде во срцевината на животот, одново ќе проговори за некои етички проблеми со цел не да укаже на нивното разрешување, туку да покаже колку тие се сложени и колкава е воопшто сложеноста на животот! Авторот на драмата „Скок преку кожа“ се движи главно во две основни насоки — првата е судирот меѓу стариот инженер и директор на рудникот — Константин Мугрин и неговиот помлад колега — Горчин, што ќе стане зет на Мугрина, а втората е од чисто интимна природа — односите во бракот, во семејството и сл. Арсовски карактерите ни ги става во поголеми и поостри драматични судири. Судирите кај него произлегуваат од еден внатрешен интензитет, а не од надворешни дејства, па затоа тие ни се чинат дека не се толку нагласени и не толку многу критички интонирани. Она што фрапантно паѓа в очи во оваа драма напишана во едно реалистично проседе, е извонредно авторово познавање на материјата, од една и од друга страна — неговата способност за една прецизност и логичност на драмскиот тек, за течен и функционален дијалог, за згуснато драмско кажување и т. н.

За разлика од праизведбата печатената варијанта на драмата „Скок преку кожа“ со извршените скратувања, дотерувања и сл. дејствува мошне позаокружено и повибрантно.

Непосредната поврзаност со животот, Томе Арсовски ја искажува не само преку ангажираната драма, туку и преку комедиографскиот жанр. Тој тоа најпрвин го покажа со комедијата „Бумеранг“ (1969 г.), играна на неколку драмски сцени во Македонија, а својата супериорност во спомнатава област ја потврди со лирската комедија — „Убавината чекори сама“ (1974 г.), која својата праизведба ја доживеа на сцената на Театарот на народностите во Скопје (Турска драма). Спомнатиот комедиографски текст е приказна за младоста, за лудориите во љубовта, за добродушноста на луѓето кои сè уште го запазиле спокојството на мирниот живот од една градска периферија. Авторот, сликајќи ја ведрата страна на животот, ќе ни прикаже една цела богата галерија на ликови (Марко Полугура, љубовната двојка Јанка — Мики, Караѓа и др.) Оваа пиеса е исполнета со благ и животворен хумор, напоен со сочноста на народското кажување. Струи во секој драмски збор, во секоја реплика една чиста поезија, една лирска боја на звукот . . .

Вакви пиеси — ведри и поетични, игриви и колоритни му се прекупотребни на нашиот театар, уште повеќе што текстот „Убавината чекори сама“ ги содржи литературните својства, потребни за една добра, издржана комедија, какви што малку ги имаме во нашата (македонска и југословенска) комедиографија.

2.

Три пиеси ја сочинуваат книгата „Драми“ од Бранко Пендовски. Тоа се пиесите: „Патувања“, „Наследници“ и „Љубовници“.

Пиесата „Патувања“, чија праизведба на овој драмски текст беше дадена во Народниот театар во Куманово, третира тема од нашето секојдневје. Предмет на авторовото творечко интересирање е една не многу голема група луѓе, кои тргнале на одмор, но кои по игра на случајот — заглавувањето на вратата на чекалната од аеродромот, — се нашле затворени не само во спомнатата просторија, туку и во самите себе си. Исправени пред неминовноста да направат било што за да излезат од тој безизлезен круг, сè до моментот, на поминувањето на ноќта, на отворањето на вратата од портирот и т. н. ќе трае преиспитувањето на секој човек посебно — и на сите луѓе заедно. Во паниката и стравот, што ги доведува луѓето до работ на очајот, до сите можни апсурди, до степенот на катарзата, ќе се покажат лицето и наличјето на животот, сите оние ситничавости, ништожности подлости и сл. Со други зборови речено, ќе се откријат оние длабоки трауми, но и надежи за еден поинаков и поосмислен, посодржаен, почовечен живот. Протагонисти на ваквото определување се младите Емилија и Димчо, кои се сакаат, кои мечтаат да бидат „високо над стравот и понижувањата“, „над примитивноста и бруталноста“, „над сивата проза на ситничавиот живот“, и т. н. Со една ваква порака драмскиот текст „Патувања“, особено во своето финале, добива едно фино лирско созвучје.

Оваа пиеса е пишувана со читок ракопис и доволно е драматична за да се прочита со нескриено љубопитство. Авторот не дозволува да се впушта во наративности, туку цврсто се држи за оние психолошки валери што се од значење со цел исповедните дијалози и монолози да не се претворат во наративни пресметнувања и сл.

По мошне успешниот начин со кој Пендовски во пиесата „Патувања“ не соочува со моралните и етичките проблеми на денешниот човек и воопшто, но и со чудните и понекогаш многу апсурдни состојби на духот, спомнатово драмско дело целосно го заслужува нашето внимание како едно од поуспешните остварувања не само во неговиот плоден драмски опус, туку и воопшто во современата македонска драматургија.

На праизведбата на драмата во два дела — „Наследници“ на штипската професионлана драмска сцена, достоинствена на ова мошне интересно и значајно драмско дело не можеа да дојдат до најцелосен израз, покрај другото и затоа што тоа беше протолкувано доста буквално и повеќе отколку што е потребно — фолклорно. Меѓутоа, сега, кога одново се чита овој текст, се разбира во една нова, иако не битно различна редакција, тој ја добива својата вистинска вредност токму со своето универзално значење на темата — наследството, иако таа сама за себе е многу стара и позната. Пренесувајќи нè во светот и менталитетот на едно наше, македонско семејство, покренувајќи го вечниот проблем на делбата на имотот по смртта на домаќинот и исходот од таа делба, кој најчесто е трагичен и апсурден, Бранко Пендовски ќе проговори и за такви сериозни проблеми на денешниот современ човек и на ова наше време, какви што се: обесчовечувањето, отуѓувањето, бескрупулозноста итн. Трагајќи по апсурдностите на настаните во постапките на личностите, авторот нив во оваа пиеса ќе ги доведе до усвитеност. Таков е односот на Митруш, кој ѝ изјавува љубов на ќерката на бившиот трговец Андон — Рада, во часот кога умира нејзиниот татко, само за да дојде до саканата цел — грабнувањето на наследството. Од исти или слични побуди се мотивирани и чудовишните постапки на главната личност на оваа драма — Костадин, кога тој не дозволува да го закопаат неговиот татко во новите лакирани чевли, за да не го стегаат на оној свет, или кога тој решава да се жени само неколку часа по враќањето од гробишта и т. н. Крајот на драмата „Наследници“, што завршува трагично, зашто родената сестра го убива својот брат во мигот на дознавањето дека е измамена, уште повеќе ги потенцира апсурдните состојби на духот...

Трагањето по парадоксите во животот, Бранко Пендовски го продолжува и во комедијата „Љубовници“, која, исто така, има трагично финале, преку кое се сака да се сугерира вечната вистина за тоа дека „ќе го откриеме човекот кога ќе биде доцна“. Но за разлика од претходните драми, Пендовски сега ни предава една мала галерија од чудни судбини на луѓе од таканаречената духовна сфера, кои изигруваат, се докажуваат и покажуваат како големи личности, а всушност се ништожни карактери, поразно туѓи и за себе си и за светот во кој егзистираат. Со својата празнотија на живеење тие одат дури дотаму, што не избираат никакви средства за да ја покажат својата пакост и расипаност, својата затвореност и немоќ во секојдневното комуницирање. Едно такво морбидно средство е и пишувањето лажни некролози и т. н.

Сите три драми на Бранко Пендовски, особено пиесата „Љубовници“, ги содржат елементите на една веќе зрела драматуршка постапка, во која посебен впечаток ќе ни остават мајсторски водените дијалози. Од нив ситуациите растат пластично и животно, додека од ситуациите се развиваат карактерите со остро одредени физиономии. Дијалошката бриткост особено доаѓа до израз во уочувањето на специфичниот и карактеристичниот детал, што му овозможува да оствари поголема сила за драматичност и за подлабока човешка трагичност.

3.

Македонскиот писател Георги Сталев во последниве неколку години сè повеќе го свртува вниманието како драматичар. Неговите драмски текстови не ѝ се непознати на читачката и театарската публика, зашто некои од нив беа печатени во посебни книги или во нашата периодика, односно доживеа праизведби во Скопје и Куманово. („Болен Дојчин, „Цинот“, „Ангелина“). Спомнативе три пиеси, кон кои е приклучен и најновиот, сè уште непубликуван и неизведен драмски текст — „Самоил“, ја комплетираат книгата „Драми“ од Сталев. Она што е карактеристичен белег и заедничка особина на сите четири текстови на Сталев е нивната тематска поврзаност. Се работи за историски драми од нашето подалечно минато, што се потпираат на нашиот национален сензибилитет, што го нагласуваат проблемот на персоналитетот во најразлични негови варијанти, зашто зборуваат и самите наслови на пиесите. Друг елемент што ги поврзува драмите на Сталев и што ги прави посебно специфични и интересни е трагањето и освојувањето на еден многу свеж јазичен материјал, кој своите корени ги влече од нашата неисцрпна народна лексика. Не е безначајно да потсетиме и на еден друг не помалу занимлив факт — а имено дека сите четири драмски текстови на Ѓ. Сталев се напишани во стихови и претставуваат поетски драми, т. е. ѝ припаѓаат на лирската драматургија. Истакнувајќи го сето ова не можеме да не се задржиме и на уште едно заедничко својство на драмите на Сталев. Тоа е — чкртоста на фабулите, непостоењето на поцврсти драмски

структури и класични судири. Филозофската димензија, која е најдлабоко откривање на човековите мисли, ќе ја сретнеме како нишка што ги поврзува драмските јазли во текстовите.

Движејќи се исклучиво во сферите на историската тематика и проблематика, Сталев, се чини, го избира најправилниот пат: тој проблематиката со која се занимава ја конкретизира и современо ја насочува (историската драма тоа безусловно го бара). Со други зборови речено, Сталев не се поставува во улога на хроничар на одредени историски настани. Него не го интересира историјата како гол податок, туку историската веродостојност му служи како средство да дојде до саканиот ефект. Но со оглед дека пишувањето историски драми не дозволува поголемо залетување во фантазијата, Сталев ќе го користи историското минато како мотив на тој начин што ќе биде во постојан дослух со времето (пред се сценско) што го соопштува и кое на сцената има посебна важност, и преку националното, како нешто неповторливо, ќе проговори не толку за историскиот контекст на настаните, колку за многуте трагични судбини и состојби на духот... Со ваквата постапка, Сталев успева да се ослободи од историската декоративност и текстовите да ги исполни со вистинска драматика што се издигнува над наративните описи на настаните. Оттука не се ни најмалу случајни трагилно интонираните мемента на хероите — победители и победени, оттука е разбирливо што се работи за драмски дела со набиена трагика на драматичност и остри контрапунктички судири. Во квалитетите на овие драми треба да се наведе целовитоста на карактерите, кои живеат и се разликуваат меѓу себе, кои растат во драмите до животна сугестивност. Колоритниот и течен дијалог е исто така евидентна вредност, што треба и заслужува да се респектира, уште повеќе што дијалогот има исклучиво драмска функција и што тој се одликува со потребната згуснатост и симетричност.

Иако „Болен Дојчин“ е драмски првенец на Ѓ. Сталев, првобитно реализиран како радио-драма, спомнатиот автор со ова дело се афирмира и на поширок југословенски план. Имено, во 1972 г. на МЕСС (фестивал на малите и експерименталните сцени на Југославија во Сараево), драмата за која станува збор го доби највисокото признание на фестивалот — наградата „Златен ловоров венец“ и сосема беа во право членовите на Жирито, кога во своето образложение наведоа дека е „тоа дело кое тргнува од традицијата и се стреми кон нова духовна синтеза.“ Ние ќе додадеме дека Сталев, инспирирајќи се од мотивите на народната поезија и трансформирајќи го во драмска форма епскиот јунак Болен Дојчин, создал драмска поема од модерен дух и модерна поетска фактура. Зашто превосходно модерни се пораките што ни ги соопштува авторот, зашто модерен е и начинот на кој мисли, опсервира, ги расчленува идеите и сл. Го постигнува тоа Сталев со нему својствена едноставност и јасност во кажувањето.

Еден вид продолжение на „Болен Дојчин“ претставува драмата „Ангелина“, во која се појавуваат истите личности како и во предходниот стихуван драмски текст. Но ако во дебитанското драмско дело на Сталев тежиштето беше ставено во транспонирањето во драмска форма на епскиот јунак на македонската народна поезија — Болен Дојчин, покажувајќи ја неговата филозофија, трагика и сл., во „Ангелина“ сето авторово внимание како да е насочено кон психолошкото осветлување на насловниот лик, додека другите ликови како да поминуваат во пиесата со по една или повеќе реплики. Затоа и оваа драма, како и драмата „Болен Дојчин“ е поблиску до монолошката структура, освојувајќи нè пред сè со силината на поетскиот исказ, со богатството на јазичните карактеризации, со врелината на емоционалните изблици и тн.

Сè позабележителен простор во македонската драматургија и во македонскиот театар заземаат и драмите од историско-биографски карактер, меѓу кои секако видно место има пиесата „Ѓинот“ од Ѓ. Сталев. Но за разлика од некои автори што се занимаваат со оваа драмска литература (Иван Точко, Јован Павловски, Борис Вишински, Димче Маленко, Миле Волкановски, Ката Мисиркова и др.), Сталев, инспирирајќи се од големината на делото на Ѓинот, од таа маркантна личност со која се врзани почетоците на раѓањето на македонското театарско творештво, ќе настојува и во тоа настојување главно ќе успее главниот лик и настаните не неговото време да ги предаде во што пополнокрвен драмски развој. И во ова драмско дело напишано во стихови, како и предходните две драми, ќе ја почувствуваме сета убавина на јазикот, чудесната лирска медитативност, згуснатост на фразата и сл. За разлика од сценската варијанта на овој текст (тој својата праизведба ја доживеа на сцената на Драмскиот театар, со што овој колектив ја одбележа 30 годишнината на своето постоење), печатената варијанта на текстот во оваа книга дејствува многу позаокружено, повибрантно, со поактивно драмско дејствие и со побогати и поразвиени драмски изрази.

Во драмата „Цар Самоил“ структуирано нешто малку поинаку од другите три пиеси (со пролог и епилог) ќе се соочиме со мошне сериозниот обид да се навлезе во внатрешните интонации колку во насловниот лик, толку и во другите личности. Тоа е она трагање по најскриените лавиринти во човечката душа, по оној внатрешен егенс во човекот. Како резултат на присутната филозофска димензија во текстот, чие зрачење е спектрално (од минатото тоа се рефлектира и реперкуира во сегашноста и иднината), ќе бидеме сведоци на една потресна драма, во која лирско — рефлексивниот набој ја има нужната градација, во која сè е подредено на истакнувањето на драмата на човекот, на неговото преиспитување на времето што го живее, на својот идентитет и сл. Во оваа смисла резултатите што ги постигнува Ѓорѓи Сталев се навистина мошне впечатливи.

Иван Ивановски

Сценографско-костимографска уметност на младите творци од ГДР

Во организација на Центарот за Уметнички изложби на Германската демократска Република и Музејот на град Скопје, од денеска* и во наредните 20 сетина дена скопската културна јавност и посебно поклониците на сценографско-костимографската уметност од главниот град на нашава република, ќе имаат можност да проследат една своевидна интересна, значајна и несекојдневна ликовна презентација. Интересноста, несекојдневноста и значајноста на овој настан резултираат оттаму што ни се дава можност да запознаеме остварувања од спомнативе две области на студенти од сите години на студии од двата најзначајни и најафирмирани центри за формирање на уметнички кадри од доменот на сценографијата и костимографијата: Високата уметничка школа од Берлин и Високата школа за применета уметност во Дрезден.

Изложбите на сценографско-костимографски решенија се доста ретки кај нас, а кога една ваква изложба доаѓа од земја со многу богати традиции и искуства во областа на сценографско-костимографското творештво, каква што е тоа Германската Демократска Република, тогаш е разбирливо што изложбата за која станува збор ја извојуваме како едно убаво уметничко доживување, како настан од повеќекратно значење, што го заслужува нашето внимание.

Младите творци од Берлин и Дрезден, од кои разбирливо и со право се очекува да внесат нови созвучја во идните свои реализации како сценографи, костимографи на театарските сцени, на филмот, телевизијата и друго, ни се преставуваат со импозантен број сценографско-костимографски скици, фотографии и слично — со околу 200, и со ограничен број макети — вкупно 4 што е условено најверојатно од тешкотиите при нивното транспортирање. Овие остварувања, прикажани по еден строго хронолошки ред — по години на студиите на студентите, даваат мошне прегледна слика и многу релјефен пресек за развојните патишта на уметничкото школство во Германската Демократска Република во областа на сценографијата и костимографијата, мошне евидентно укажувајќи пред сè на неговото високо ниво и за тоа такво големо значење му се придава на обезбедувањето, т. е. на оформувањето на еден посебен профил уметнички кадри сценографи, костимографи, мајстори на сцената, толку неопходни за театарот и филмот, за телевизијата и за многу други видови на духовното творештво. Иако во случајов се работи за млади творци, кои допрва треба да го развијат својот талент, да се покажат и да го докажат сето она што го научиле во текот на своето образование, но и оној нестивнат уметнички трепет, сепак може да се говори за мошне инвентивни и веќе изградени личности, чии остварувања ја носат ознаката на скоро беспрекорната изведба, на одлично совладан цртеж. Тоа ќе рече дека тие во занаетски поглед отишле далеку, дека се добиваат со комплетни знаења, дека длабоко навлегле во тајните на својата идна професија, што сè заедно ќе им помогне да постигнат во својата дејност уште повисок професијализам.

Дури и при едно бегло разгледување на експонатите на студентите од Берлин и Дрезден може да се комплетира впечатокот дека за овие млади творци сценографијата е игра со простор на времето, со истотијата и луѓето, со архитектурата и сите други облици, што не опкружуваат. Не е помалу значајно и тоа што идните костимографи и сценографи од Германската Демократска Република во своите остварувања и кога се инспирираат од светската класика (Убзен, Шекспир, Молиер Гетер, Лесинг, Лопе де Вега,) и кога работат врз дела од современата драматургија (Мрожек, Милер, Ахматов), настојуваат не само да регистрираат одреден настан, одредено лице или предмет, туку и да сугерираат некоја повисока мисла и идеја, што го обединуваат севкупниот простор и сев-

* Реч изнесена на отворањето на изложбата.

купното кажување во него. Со други зборови речено — се трага за она суштинското: за внатрешната смисла на претставата, односно на проектот што се создава на сцената.

Сценографијата и костимографијата како рамноправни елементи на едно уметничко дело, се од извонредно значење во развојот на една театарска култура. Оттука е разбирлива соработката на младите творци од Берлин и Дрезден со Институтот за театарска режија во Берлин, а исто така и со Високите драмски и музички школи, факултети, од што произлегуваат нивните заеднички потфати, некои од нив станувајќи составен дел од репертоарите на професионалните театарски куќи, на телевизиските програми, на филмските остварувања и друго. Тоа е секако најдобриот пат за постепеното, но сигурно зреење и оформување на идниот сценограф и костимограф; тоа е бездруго една од извонредните можности за постојано откривање нови творешки можности, за здобивањето на сценско мајсторство и уметничка самобитност.

Со констатацијата дека се соочуваме со грижливо подготвена изложба, дека сме сведоци на едно пријатно уметничко доживување, што ни го овозможија со своите скици, фотографии, макети и друго младите творци — студенти од Германската Демократска Република, не им преостанува друго освен да ја прогласам изложбата за отворена, со искрена надеж дека таа ќе наиде на заслуженото внимание и интересирање кај творците од нашава република и посебно кај оние што се занимаваат со сценографско-костимографска дејност, или пак се подготвуваат за оваа значајна професија.

Благодарам за вниманието.

Иван Ивановски

Гане Тодоровски

ЗАЕДНИЧКА ПЕСНА

За Димитар Гешовски и Ацо Јовановски

Никако не бидуваше другариве двајца
да ги издвоиме во различни песни
тоа ќе значеше најжесток повод
за да се преиспитаат сите емоции
кои во текот на многуте години
ги исполнувале нашите убави мигови
и бездруго ќе се разгореа во бујат пламен
и ненужни и бескрајни караници —

А рековме: зборовите воопшто не се
тенгала
со кои кога се подетинува треба да се
нишаниме

Многу поминало малку останало
важно е дека злото е препознато
важно е дека добрината е препозната
само што ќе треба да и се даде
најново толкување и да се подмачка добро
и да се доближи најитно
до општите принципи на времето —

Ќе има белки тогаш и троа фазла пара
за да се почести душата со нешто добро
што и нејзе мошне својствено
ќе има белки и уште неначнати улоги
(двајцата актери упорно сметаат дека
улогите ти биле како недопирни моми!)
грижливо би го поддотерале и со тоа
душата би си ја стоплеле
оти е тракајзабечка зимата на неизвесноста!
Ќе има белки и некое ново патување
зад девет планини и преку седум мориња
бидејќи светот веќе конечно сфати
дека актерите му се потребни тоест
дека актерите не ти се граѓани од втор
ред и
дека е чесно и честито она
што тие го чинат за да го разведрат —

А еден Димко ти умее да зафати песна
а еден Ацо ти умее да зафати шега
па кога грми песна и кога плуска смеа
и ноќта тече побрзо и полесно
и си се врти на времето чаркот чкртлив
и како немтур мрачен демне од негде
кавгата —

Тоа некои трети ја мамат од немајкаде!

Кои ли се тие трети тие едни ниедни
тие кршипесни тие газишеги тие
гребидуши
што како ловокрадачи посевезден местат
капани
пред сета наша недонапеаност и
недонасмеаност?
Кога пак ќе се збереме — ќе разбереме.

Јордан Хаџи Константинов-Џинот и училишниот театар

Јордан Хаџи Константинов-Џинот

Деветнаесетиот век е значаен како век на духовната преродба на македонскиот народ. Тоа е доба во кое Османската империја постапно започна да опаѓа и полека да се повлекува од Балканот, отстапувајќи пред налетите на националноослободителните движења на малите народи, кои со векови стенкаа под нејзина власт. Така беа создадени првите слободни држави на овој вечно немирен Полуостров. Тоа придонесе уште повеќе да се продлабочи стремежот на македонскиот народ за извојување на слобода.

Иако времето сеуште не беше целосно зрело за национално ослободување, сепак стремежите кон тоа се манифестираа во силниот налет на духовен растеж, самоосвестување и културна преродба. Сите овие карактеристични промени беа присутни и во Скопје, што во 1875 година стана седиште на вилает. Со самото тоа, беа создадени условите уште посилно и појасно да се пројават спомнатите прогресивни манифестации.

Во исто време, Скопје започна етнички да го менува својот состав во полза на Македонците, поради постојаното населување на селаните од загрозените подрачја каде разбојнички банди вршеа терор. Преродбата се манифестираше на прво место во жестока и бескомпромисна борба за исфрлање на неразбирливиот грчки јазик од богослужбата, од училиштата и од нивните прослави — свечености на верски и училишни празници.

Првите театарски претстави во Скопје беа давани во училиштата. Како режисери се пројавуваа млади, напредни учители, а улогите ги толкуваа и учители и повозрасни ученици, кои ги играа и женските улоги. Родителите и учителите беа редовни посетители на тие претстави, организирани во врска со прославата на поголеми верски празници и на крајот на учебната година.

Такви беа, во главни црти, условите во Скопје кога во него започна да работи училишниот театар на Јордан Хаџи Константинов-Џинот (1820—1882). Во текот на својот буен и плодотворен живот тој се пројави како бескомпромисен борец против фанариотите и воопшто големогрцизмот. Тој меѓу првите преродбеници го воведе во училиштето местен народен говор.

Но, Џинот во борбата против елинизирањето на Македонците прави чекор напред и го засилува рационализмот врз основи на чисти просветителски тенденции. Во 1850 година во „Цариградски гласник" бр. 7 тој ги формулира своите позиции на просветител, тврдејќи дека само просветителот го прави човека „различит од безсловесните скотови". Наспроти својата крајна бескомпромисност кон асимилаторите, тој не го потценуваше нивното духовно наследство. За љубовта кон древната култура, зборуваат неговите пиеси со античка содржина. За него е жив духот на Дионис во народот и пее за него во песната „Дионис Вакхус".

Неговото творештво беше разновидно. Оттаму тој се зафати и со потребите на театарот и самиот обидувајќи се да создава драмски текстови. На класичните тој умееше да им даде нова форма и современа содржина, што им беше разбирлива и на тогашните гледачи. Ја ценеше баладната форма и своите дијалози ги доближи до вистинска драма.

Античките мотиви беа чести во неговите драмски форми. Од соопштението во „Цариградски весник" се гледа дека Џинот ја познава античката драматургија. Имено, тој ги нуди напишаните драми „Фиал Сократов", „Дионис Тиран", Дамон и Фидиас ради пријателство" и една хроника во 10 периоди во кои ги опишува настаните во 1824 година. Во 1859 година беше соопштено дека ја приготвил пиесата Софоклевата трагедија „Антигона" за прикажување.

Инаку „Цариградски гласник" во 1853 година известува дека Џинот имал 76 ракописни книги.

Јордан Хаџи Константинов-Џинот е автор и на голем број педагошко-дидактички дијалози за сценско изведување. Неговите дијалози беа составени во духот на рационализмот и класицизмот, зошто тој ги познаваше, како човек со поширока лична култура. Своите дијалошки работи ги пишуваше од позициите на просветителството. Македонците од Скопје ги сакаа неговите драмски претстави и поради јасниот антифанариотски карактер, што се согледуваше во нив.

Џинот, во 1851 година, ја напиша *Минерва и девет музи и Остримеч се разговарајат ради изгубена Болгарија"* („Цариградски весник" бр. 48 од 18.08.1851 година со потпис Јордан Х. Кочов). Остримеч се шета и гледа „жена пресветла и девет девоичиња". По нив се движи девоиче со златни коси. Потем започнува дијалог помеѓу Остримеч и Минерва (Атина). Минерва му ги објаснува на Остримеч симболите на прогресот и нивното значење што ќе придонесат земјата да се развие како Европа. Во вториот дел од дијалогот се објаснува до каде е границата на земјата, а во третиот дел на дијалогот музите ја даруваат земјата: Мнимосина со памет; Клио со историја; Талија

со уметност; Евтерпа со флаута и игра; Терпсихора со музика; Ерато со стихови и песни; Полимнија со ум; Уранија со небеските ѕвезди, а Мелпомена со театар.

Јордан Хаџи Константинов — Џинот:

РАЗГОВОР или ПРАВИ ЧЕЛОВЕК

Јавление едно

БЛАГОЈ: И многу пути сум искал да кажеш што е прави человек; но времето не ме допуштало, и не ме оставило, и не сум можел да најдам и прави граждани да им јавам.

ДОБРОЉУБ: Зашто до сега не си казал и не си јавил; не знаеш ли штото человеците љубјат доброто!

БЛАГОЈ: (погледна низ прозорците и виде един сељак по путо, и сос голем глас повика) Пријател! Пријател! изволите ако Бога знаете! (Сељако дојде).

СЕЉАКО: Добар вам ден! Помагај вам Бог!

БЛАГОЈ: Что е това пријателе, добар вам ден и помагај вам Бог? Не биваше ли само да речеш добар вам ден?

СЕЉАКО: Како ви е имја молиме да нам јавите.

БЛАГОЈ: Благој ме зоват. Другаро ми Доброљуб го зоват.

СЕЉАКО: Благо да правите Богу, и доброто да љубите всегда Добар ден Бог да вам даде, добро да правите, никого да не завидите, да не оглобите, да не излажете, да не нахулите, да не будите с'зливци, денот добри неправедно да него изгубите, во псовти и клевети да не го поминете, сос лукаво срдце да не го пројдете, сос блуд и пијанство да не го исполагате. Ете ова се зове на утро: добар вам ден. И за това говориме добро утро, добар вам ден. И ден бива добро от человек а не от дено человек, зашто дено ништо не прави а човеко прави всичко. Ако прави добро, дено ест ден. Но, ако прави зло, дено е вечна мука. Е, мој Благоја, аз сум сељанец, незнам ништо. Немој да ми се смеете на мојата селска простота. И друго ќе вас питам мој драги Благоја. Денот има дванадесјат сахата (часа), что требува во тија сахати человек да чини?

БЛАГОЈ: Да нам опростиш, не можиме да ти кажиме.

СЕЉАКО: Первијат сахат человек да рече: От земља сум, и што год радим, земља е! Во вториот сахат да рече: на века и добро и зло има но, аз сум человек. Д'лжан сум добро да правам; Во третиот сахат човек да рече: три времиња Бог нам оставил, сум се родил крстен и христиански да поживеам во закон и вера и чисто срдце. Во четвртиот сахат да рече: четири дара да им даде Бог — Мудрост, целомудрие, мужество и чистота. Во петиот сахат да рече човек: Бог ми дарувал ум, разум, мисла, памет и чувство, и да поступам човечки, сос почтени очи, со сладкопослушливи уши, со сладкоречлива уста, с мужски руци, да работиме човеки. Во шестиот сахат човек да рече: шест сахати половина ден а мене на полу ми отбега сладката живот, и ме чека љута и грдна смрт: но да сум готов сос добри работи и право човечество. Во седмиот сахат човек да рече: седум векови приближиха, и Бог Исус Христос има да суди живите и мертвите. И седумте векови сја нашите зли работи в завист и ненавист, и гордост, и блуд, и високоумие, и униние — ајлеглук. Во осмиот сахат човек да рече: но смртта наша осми век не чека а осмиот век никогда нема доврш̀ок и он се дели на Рај и вечна мука, којто заслужил за во Рај има да се насладуе во вјеки вјеките, но којто заслужил за вечна мука има да се мучи во вјеки бесконечими. Во деветиот сахат човек да рече: на девет сахати Господ наш Исус Христос умре, ради нашите грехове. И аз за Бога мој да умрам моите али кусури (пороци) да успудам от мене лукавото чифутско срдце. Да последувам по Исуса Храста. И Христос ќе прати девет ангелски чинови да нас кренат. Во десетиот сахат човек да рече: да последувам по патот мудри евангелиски девојки. И да отбегам от петте луди девојки. Мудрите девојки се покајанието и доброправетьето. А лукавите девојки сја злоправењето и не христијанството. Мудрите девојки сја

мудрите христијани. Но лудите девојки сја лудите и махнити христијани. Во единадесјатиот сахат човек да рече: имаме старост, требува от младост да работиме и да се трудиме, малку на старост да отпочиниме. Зашто човек до тридесет години чест и вера между човеците и ако не придобие, до гробо му без чест и без вера ќе си биде. Во дванадесетиот сахат човек да рече: Хваља тебе сладкиј Господи Исусе Христе сине Божиј. Благодарим ти Господи зашто ме запази денеска сички двенадесет сахати ги поминах с право човечество и добро христијанство. Но сега еве ти запалуем светилнико (кандилото), масло турам милост да отворам на всичкото христијанство после на моите чеда; както ште свети светилнико пресвети христијане во слога и согласие, и соединение, љубов и учение. По това мој Благоја, ако си женет и чада ако имаш, собери ги около себе, перво жената поучи со благи речови и домаќински, после и чадата твои и настави ги по Христовиот закон да ходат и прамо човечество да имајат. После тури хлеб да вечерате, колку кому Бог им дал, и кажи на твоите чада, зашто хлебо и друго јастие крепет телото; но науката и мудроста крепат верата, и душата, и правото човечество. Ете ова сја дванадесете сахата во добар вам ден!

БЛАГОЈА: (падна и му се поклони на сељако и повика) Дај да ти целивам рука! Зашто никој ова до сега не ми го кажал. Та ти не си бил селанин, но ми сме сељани, живееме во град, ма позагубени от селани. (му целива рука).

ДОБРОЉУБ Дај твојата честна рука, и аз ќе ти ја целувам. Граѓанин сум, но за што сум? Само за да се напијам! но и от вера и закон ви познам. (Се поклони и вера му целуна)

СЕЉАКО: Живи будите! Живи били! Но ќе вам докажам, что ќе се рече „помагај вам Бог“.

БЛАГОЈ: Благодариме те мудриј човече, кажи нам, слушаме от всичко срдце и душа.

СЕЉАКО: Помагај вам Бог, на секого христијанина Бог му поможуе, Бог наставуе, Бог го подкрепјава. Здравје и веселост и родење му дава. Бог на всекиго христијанина му поклања љубов, братољубие, еднодушие, разум и человечество. Бог на христијаните им поможуе сос живот праведна, и вера чиста и совет за учение. Ете ова е: помагај вам Бог.

БЛАГОЈ: Молиме те, да нам кажеш зашто појат петлите?

СЕЉАКО: Петлите са образ человечески. Како петело на всјакон сахат д'лжни сме во сијанието ноштное да сме во страх готови на всјакој сахат да славиме името Христово. Во кој час ќе се разбудиме да славиме пресладкото име Христово. Ете ово е што појат ноште на всекој час петлите. И во зората најмногу појат, знак е на христијаните, како от постелата ќе станат да се измијат и весело пред свјатиите икони да појат и Богу сја мољат, и Бога да благодарим, зашто невредимо преноштуваме ношта.

БЛАГОЈ: Казуват, самовили ноште имало под стреите, и на раскресниците, и под старите растје и брестови?

СЕЉАКО: Самовили или самоволни. Самовили нема, нито имало. Но самовили сја лошите жени, ќудливите жени, многузборливите жени. Кој муж не може да ги повела, тие се викаат самовили, сиест самоволни, по своја волја. Самовилите седеле под стреите, и неште да пее. Тако и ми христијаните лошите жени седат пред вратите, и по улиците — сокаците —. Самовилите седеле на раскресниците. И самовилите жени по чуждите куќи. Кои жени ги мрзи да радат, они милујат дните да си ги губат, из гости на густјање. Самоволните жени хуљат, клеветат, на своите мужи враќаат, от мужи повече говорјат, на блуд ходјат, своите мужи не почитујат. От Бога и от свјатија Богородици не се бојат. Срам немат. Ете овија се самовили, а други самовили, а други самовили немало, нито има.

БЛАГОЈ: Казујат вештици имало, што им јале срдцата на малите деца. Кои се тија вештици?

СЕЉАКО: Брате мој, вештици не имало, ни па има. Но вештици сја тија жени, които бајат, магии правјат, сонови казуват, оградисујање приказуват, които подведујат, младите жени и

девојки ги лажат, бесрамно говорјат, и како и јавно псујат, и крстами и хлебами виносјат, вештици се говорјат и онија жени, които на млади момчиња за жени им приказуват, а на жените за момчедија им приказуват, вештици се викајат и тија жени които на неженети мужи им служат, и при них седат. Ете, ова се вештици.

БЛАГОЈ: Казуват, јале срдцата на децата?

СЕЉАКО: Една стара жена, кога ќе приведе една млада жена при некој муж да блудуе, това се вика срдцата ќе им изеде и на мужо и на жената, а срдцата се викајат верата и христијанското живеење. Е, мој Благоја, многу има таквија вештици и денеска во странен одвет Богу они да воздавајат.

БЛАГОЈ: Казуват, вампири има. Кои се тија вампири?

СЕЉАКО: Вампири сја човеците несмислени, човеците неразумни. Некој остарел и не се показуе, но прави стар блуд, и се опива, и што не знае вика знам. Он е вампир. Един стар човек љубеше, да се хвали и да се к'лне, и да зборуе как праздна воденица, и не отбира што е добро, и што е зло. Тоа е вампир. Ете, тоа е вампир, брате мој. Сега да вас оставам, за љубов и право човечество. Будете христијани. Будете мужи. Будете склони!

БЛАГОЈ: Молим те, како те зоват по име?

СЕЉАКО: Умноуст, и сбогум остајте! (Си отиде).

ДОБРОЉУБ: Брате Благое, виде ли прави человек, и прави гражданин? Како от устата му течеше мед и млеко, и това ни доказа, штото никој до сега не ни казал. Он не е сељак, но ми. Зашто, ако да нѐ попита некој зашто сме христијани, не знаеме да се одговориме. Но да наставиме нашите чада да по путо на вистината, и во добро учение и мудри учители, поне — барем — чадата наши да се научат.

У Скопје, 12 март 1851

Ј. Х. Константинов,

Работливиот селанец што се појавува во вториот дел е вистински човек. Дијалогот е развиен како мала сцена со наслов „Јавление едно“. Лицата се Благој, Доброљуб и селанецот, вистинскиот човек. Благој и Драгољуб — градски деца во селанецот го наоѓаат вистинскиот човек. Од него тие ќе научат и што е добродетел; да не завидуваат; да не го огорчуваат никого; да не клеветат. Народната чистота ја издига до култ. Од ваквата чистота на селанецот тие се трогнати па затоа му бацуваат рака се поклонуваат пред вистинскиот човек. Втората поука е против суеверието — да не се верува во вештици, самовили и вампири. Тие дознаваат дека селанецот се вика „Умност“, кое име потсетува на класицизмот.

Сцена од претставата „Цинот“, од Ѓорѓи Сталев, режија В. Ќортошев, во изведба на Драмскиот театар

Во 1852 година во рубрика „Училиште и учење“ „Цариградски гласник“ го објавува третиот дијалот *Сијест обичај в Долнои Мисији или Западнои Болгарии*“ и „Обичај Славјански“ во кои Цинот ги опишува народните обичаи како начин на воспитување на децата и всадување љубов кон народното творештво. Хероите се Мисленко и Запомнисве (Помнивсех). Едниот мисли — другиот памети. Народот е верен ученик на Кирил и Методиј. Се сака едно — се утврдува националното, просветителско сознание, против оние што сакаат да го денационализираат сознанието на народот.

Јордан Хаџи Константинов-Џинот:

БАСЊА

Кој безсрамна лаже,
Бог ште го накаже.

Двама денгубци мрзливвци (ленивци), не штели да работат, но бројле дните кога ште дојде праздник; а и в праздници делниците господствували, зашто тогава се трудили, а в праздник се покојли.

Как приметиха, да и в праздник гладуват, совет между си сотвориха, на следујуштиј начин:

Љубезниј брате Брборко (тако на едниј му е било името)!

Он: Чуем милиј брате Дадалко (тому тако му било имја-то)! Чуеш ма требе да се јаде. Другиј требе ја.

Брборко рече: ајде да лажиме, та да се храниме.

Дадалко: Како да лажеме?

Брборко: Ходи по мене.

И така приближиха до едно село.

Брате Дадалко! ево аз понапред ште влезам в селото, и ште кажем на сељаните, како има в град една кокошка колку една камила. Они може да мене заверуват, а аз ште им реча, ако мене ме неверуете, аз немам некоја нужда, та да ви се калнам, искате верујте искате не верувајте, може некој друг да помине, него питајте го. А ти, оште аз не сум изрекол да втасам, и како ште те питајат што има што нема в град. Ти кажи ми: ништо нема, и ништо не видох, но видох еден белег, т. е. едно јајце колку тупан. На това вси сељани ште се уверат, и тако в това село ште се гоштеваме, и ште ни дада за пут по една погача.

Тија двама денгубци, поминаха с таја лага в това село, дури да стасајат друго село, си изедоха погачите. Па почеха да кројат друга лажа за друго село.

Брборко: Брате Дадалко! Знаеш како ште влеземе в друго село?

Дадалко: Не знам сладкиј брате.

Брборко: Аз ште влезам в селото, ште кажам како аз си ходех по пут-о ходеха и некои три хилјади камили, кои се разгневиха, искинаха оглавите, излетаха во облаците. Сељаните мене не ште ме заверујат. Но ти како след мене дојден, с едното рамо рами (криви). А они љубопитливи ште те питајат. А ти кажи како от небо врне — вали — самари от камили, и един самар мало рамото ми го удри, ми го скрши, с това ште ги увериме и ште наполниме торбите хлеб.

На тој начин и в това село се прехраниха.

В третиј ден не могли да привтасајат в трето село; облаци от југа се спружиле, почнало да грми, муњи и веди да блескајат, времето се стемнило, нема где да преноштувајат. По случају находат една пуста воденица (мелница), но понеже черна темница е от облаците, вратата не можат да ја намерат. Нуждата ги посоветува низ бажата да се спроврат, и тако внатре да влезат.

Брборко рече: Аз по преди ште влезам, па ако е добро ште ти дам знак, и ти по мене влези.

Он како се отпуштил удолу, ги истрошил колениците от внетрешните камене и плачушт едва се отговорил, на Дадалко с лукавство

— Брате милиј! Чекај малку.

Набарал една вила и ја испрчил нагоре; му говори:

— Брате! Воденицата е полна плева, баш добро ште се наспиеме, пушти се на добро и слободно!

Го начека на вилата и му извади обедвете очи.

Дадалко: Зашто тако брате? Зашто ми извади очите?

Брборко: Опрости брате, аз хром без ноги да останам, а тебе здрав да те гледам, това е невозможно; заедно сме чиниле, заедно и ште тегнеме. Не се скорби, но ајде да си искаме на телата ни поминиште.

Дадалко: Ето слеп останах, како ште ходам?

Брборко: Не бој се! Ето ти си здрав, имаш плешки добри. Аз ште те јахам и пут ште ти казувам, та ето ти очи и нози.

С таја уредба излегоха от воденицата. Намериха се до една круша, која беше преполна от ситни круши (горници). Хромиј говори слепому:

— Брате, качи се да натресеш круши да јадеме, зашто ето има два дена што гладуеме.

Слепиј се качи, и поче да тресе крушата, току абие от дубравата (ормано) се јави една мршојадица мечка, и иде право под крушата. Хромиј како ја виде мечката, без да му каже на слепија, влечејќи се полека-лека, се укри под едни купини. Мечката изеде крушите, а слепиј слушајќи мласкањето й, се расрди, мислеше че е другарат му, слезна, и мечката си го хврли на грб (на рамења), трчејќи право в купината, и хромија го најде, и тако бедно тија двама лажливи денгубци и ленивци мечката ги опрости от хромата и слепата нихна живот.

Ти сине болгарски! Чувај се од лажите, а најпаче от денгубието и леноста, зашто тија ште те научат да лажеш. Лажата е самиј ѓавол. Кој год с лага живи тој најпосле што приѝме от Бога конец безчестен и скареден, не само от човеците што е гнусна и безчестна лагата, но и от всевисочајшеето суштество.

Всјакому е срамно и скаредно да лаже, а највече нам на Славјаните. Зашто нам Славјанов природата ние скроена с правда, мужество, добро сердце, вера, милост, кротост, труд, попечение, неуморност, постојанство, итд.

Лажата секого го прави да падне в бедна сиромаштина, бедна клевета, бедна крадба, бедно лажливо свидетелство, бедно бладословие, бедно граблење, бедно многојадение и пијанство, бедно безсрамие, и блудство. Ништо ти не е полошо, и поотровно, и посмертелно от лажата.

Человек лажец Бога безчести, пријателите си изгубува, братијата си ги прави безверни, чеда си ги прави безобразни.

Человек лажец е сугуб разбојник и крадач. Хвалбацијата и много брбливиј и високоумниј и клеветнико му се негови братија оште от дедо и предедо и чукундедо.

Сладкиј боже, чувај нас и малите дечица от всеобштата лажа, која почнала баш како холера да убива и млади и стари.

7 августа 1854

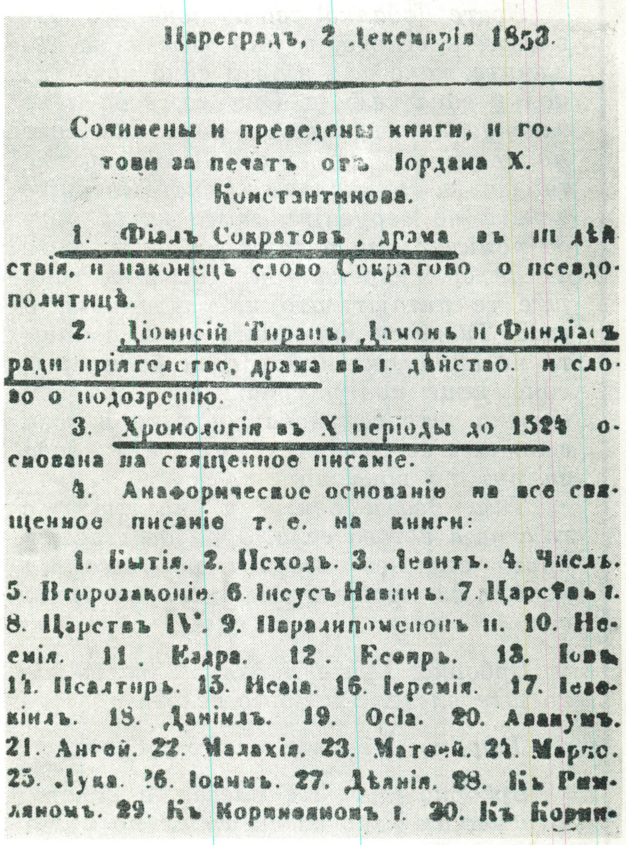
Јордан Х. Константинов . . .

Во 1854 година Џинот ја пишува „*Басња*". Тоа е разговор со двајца бадијалџии — Дадалко и Брборко. Едниот само збори, а другиот одобрува со да. Идејата е дидактична. Двајцата не работаат и сакаат да живеат со лажење. Кој лаже ќе биде казнет. Тие се мрзливци и жртви на леноста и неработата — а тоа те учи на лажење.

„*Србија шетаетсја в земељ своих*" — за заостанатоста на балканските народи е виновно фанариотското раководство што ги уништува сите слободни балкански цркви. Се повикува Србија за заштитник. Џинот оваа дијалошка сцена ја наречува „*Реч*".

Во 1851 година пак во „Цариградски гласник" во рубриката „Училиште за деца" наоѓаме негови полудијалози и раскази „Шест разговора меѓу учителот и петмината ученици — Божил, Стојан, Цветко, Драги и Раде. По секој дијалог доаѓа расказ — повест во кој се говори за разликата помеѓу басната и историјата.

Ваквиот богат творечки опус на основоположникот на театарот во Македонија секако заслужува почит и признание. Тој е пионер во организирањето на театарските претстави, а наспоредно со тоа и прв драмски автор во Македонија.


Цареградъ, 2 Декемврія 1853.

Сочинены и преведены книги, и готови за печатъ отъ Іордана Х. Константинова.

1. Фіалъ Сократовъ, драма въ III дѣйствія, и наконецъ слово Сократово о псевдополитицѣ.

2. Діонисій Тиранъ, Дамонъ и Финдіасъ ради пріятелство, драма въ I. дѣйство. и слово о подозренію.

3. Хронологія въ X періоды до 1524 основана на священное писаніе.

4. Анафорическое основаніе на все священное писаніе т. е. на книги:

1. Бытія. 2. Исходъ. 3. Левитъ. 4. Числъ. 5. Второзаконіе. 6. Інсусъ Навинъ. 7. Царствъ I. 8. Царствъ IV. 9. Паралипоменонъ II. 10. Неемія. 11. Ездра. 12. Есоиръ. 13. Іовъ. 14. Псалтиръ. 15. Исаіа. 16. Іеремія. 17. Іезекіилъ. 18. Даніилъ. 19. Осіа. 20. Аввакумъ. 21. Аггей. 22. Малахія. 23. Матеей. 24. Маркъ. 25. Лука. 26. Іоаннъ. 27. Дѣянія. 28. Къ Римляномъ. 29. Къ Коринѳяномъ I. 30. Къ Корин-

Факсимил на огласот отпечатен во Цариградски весник" (1853).

Меѓутоа, без оглед на ваквото по обем богато творештво, при анализа на споменатите текстови се доаѓа до заклучок дека се работи за обид да бидат напишани драмски текстови. Тие се всушност текстови приспособени за сценско изведување, а некои меѓу нив дури потсетуваат на погрубо преведени драмски текстови од античкиот период. Независно од тоа, Џинот се наметнува со својата активност како трајно присутна личност во историјата на македонскиот народ, како личност за чие име е тесно сврзано раѓањето на националната сценска уметност.

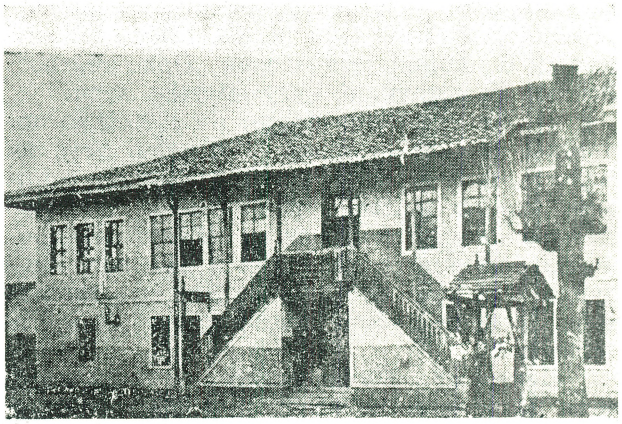
Занимливо е дека Јордан Хаџи Константинов-Џинот ги ангажираше своите ученици во подготовките за изведување одделни драмски творби, прикажувани на празници во „Школскиот театар". Учениците редовно учествуваа во изведувањето на приказни драматизирани од Џинот.

Со цел што подобро да ги запознае граѓаните на Скопје со својата театарска дејност, Џинот ги користеше и весниците во кои објавуваше кратки соопштенија за училишниот театар.

Како што веќе беше речено дека некои дела на Џинот беа насочени против фанариотските владици во Македонија кои го задушуваа секој обид на Македонците за национална и културна еманципација, бидејќи верното служење на Патријаршијата им донесуваше големи материјални приходи. Фанариотските кругови го употребуваа своето најопасно оружје клеветата. Тие беа поврзани со османските власти и пред нив и го оцрнија Џинот, посочувајќи го неговото благородно и родољубиво дело како антидржавен акт. Властите го затворија, а потоа го испратија на тешко заточение во Мала Азија, во 1860 година. По враќање оттаму, Џинот умре во родниот Велес.

Ретко кој друг град во Македонија има толку богата театарска традиција како Титов Велес. Податоците за тоа, иако се само делумно собрани систематизирани, недвосмислено го потврдуваат тоа.

И во овој град од посебно значење е улогата на Јордан Хаџи Константинов-Џинот. Според белешките на д-р Кирил Ќамилов, што ги запишал според раскажувањата на Тодор Мартулков, поранешен ученик на Џинот, Џинот низ самата настава „театралничел". Така, на пример, во училиштето на „Прцорек" ја драматизирал приказната „Мечката и селаните" и откако ќе ја прикажел заметнувал дискусија со своите ученици на таа тема. Навистина оригинална и корисна идеја. Благодарејќи на ваквата активност, што беше перманентна, кај голем број ученици на овој истакнат преродбеник,



Училиштето „св. Богородица" во Скопје изградено 1836, во кое Џинот ги прикажувал театарските претстави.

беше всадена љубовта кон театарот уште во детските години.

Трудот на Џинот во правец на популаризирањето на театарската уметност не остана безрезултатен. Така, и по него во Велес постојано беше присутна грижата за развојот на драмскиот аматеризам. Благодарејќи на тоа веќе на 25 декември 1874 година беше прикажана премиерата на првата претстава „Пропаднат трговец или смртна жртва" од К. Ст. Пишурката. Во меѓувреме беше основано Друштвото за народна просвета „Искра" на чело со Д. Каранфилов. Управата на Друштвото ги задолжи најзаинтересираните меѓу себе за развојот на театарското дело — Никола Живков и Ф. Симидов, да работат со драмската секција. Како резултат на тоа, во текот на 1875 година, беше прикажана втората премиера „Многустрадалната Геновева" од Кристоф Шмид. Улогите во оваа пиеса ги толкуваа Д. П. Босилков (Хунс), Д. Каранфилов (Гроф) и учителката Т. А. Коларова (Геновева). Настапот на Коларова во улогата на Геновева е од посебно значење за развитокот на македонскиот театар, бидејќи таа е првата Македонка која излезе на сцена. Дотогаш женските улоги, без исклучок, ги толкуваа мажи. Кога се има предвид времето. Коларова направи вистински подвиг и пројави невообичаена храброст. Меѓутоа, само пет месеци по оваа премиера во весникот „Напредок" (IX. бр. 44 од 31 мај 1875) се среќава статија во која се ставаат под прашалник „моралните квалитети" на Коларова.

И првата и втората премиера беа прикажани по два пати. Од претставите беше собран приход во износ од вкупно 4 илјади грошеви.

За овие настани се сочувани мошне интересни податоци во спомените на Илија

Паликрушев, што беа објавени во весникот „Русенска пошта“ (год. V, бр. 1293, од 3 април 1926 година), под наслов „Прво театро“. Во нив Паликрушев, меѓу другото вели:

— Тоа беше кон крајот на 1876 и во почетокот на 1877 година... Јас бев дете на осумгодишна возраст. Никола Живков е првиот кој во нашиот град создаде „театро“ за населението со цел да ги забавува во време на божиќните празници и тие што следуваа. Театарот се создаде. Но, што прикажаа, „Геновева“ или нешто друго јас не се сеќавам...

Понатаму, Паликрушев во спомените вели дека неговата мајка и тетка го одвеле во училиштето Вакув, во месноста Прцорек покрај Вардар:

— Се најдовме во театар. Таму имаше една завеса на која беше нацртана една слика со три фиданки, израстена трева а меѓу нив едно зајаче, што стоејќи прислушкува... Сето ова не воодушевуваше. Претставата беше одржана во Икиндија...

Интересно е да се укаже дека на претставите редовно присуствуваа првенците на градот. Во сето време напоредно со учителите, кои беа носители на оваа дејност, во драмската секција на „Искра“ започнаа да приоѓаат и со неа да соработуваат и други граѓани. Меѓутоа, учителите и натаму остануваа главни носители на театарската активност. Тоа најдобро се гледа од сочуваните податоци во кои кога се зборува за приходите на училиштето во кои се споменуваат и знатни средства остварени од прикажаните театарски претстави. Во 1899 и 1900 година, на пример, приходот од театарските претстави изнесуваше 2.000 грошеви, а во 1910/11 година од вкупно остварените 940 лири 25 беа од театарските претстави.

Според спомените на Иван Краинчанец (објавени во „Спомени од изминатиот животен пат“) во Велес беа прикажани претставите „Женидба“ од Гогољ, „Геновева“ од Кристифор Шмид, „Велизариј“ од В. К. Мисирцки, и „По неволја доктор“ од Молијер. Нив ги подготвија учителите Никола Мискин, Петар Михов, М. Узунов, Бано Кушев, Тодор Павлов, Иван Краинчанец, Д. Димчев, Д. Талев, Никола Лимончев и В. Капев. Овие учители заедно со граѓанинот Никола Читкушев беа практично и артисти и режисери, сценографи и костимографи и музичари.

Наспроти сите резултати во развојот на театарското дело, турските власти на оваа дејност гледаа со голема недоверба и во секој начин настојуваа да ја оневозможат. Тоа беше основна причина што учителите поведоа жива кореспонденција со митрополитот Авксентиј молејќи го да се заземе пред органите на власта за добивање одобрение-дозвола за прикажување на театарски претстави.

Со писмо од 14 октомври 1899 година беше замолен велешкиот митрополит Авксентиј да се заземе кај властите за изведување на драмата „Анжело“, „Селски мироглед“ и „Комедија на грешки“.

Така, со писмо од 29 октомври 1899 година, Стефан Сазданов го моли Авксентиј да се заложи за дозвола кај властите за изведување на „Три зета и една невеста“, „Ѓаволската ќерка“, „Стариот морнар“ и „Црвените панталони“.

Со писмо од 11 април 1902 година главниот учител Илија Левков го известува митрополитот Авксентиј дека на 15 април 1902 година учителското друштво (тело) ќе ги прикаже пиесите одобрени од Солунскиот Меариоф Комисиони „Лионскиот курир“ драма во пет дејствија и комедијата „Мираз“.

Лев Огненов го известува Стефан Сазданов дека за Божик во Велес ќе ја даде претставата „Железарот“ од Жорж Оне и „На сила оженување“.

Разнообразниот и бројниот репертоар само по себе говори за постоењето на еден интензивен театарски живот, што во тој период ретко можеше да се сретне во другите градови.

Треба да се спомене дека сите спомнати претстави биле изведувани во училиштата, а најчесто во училиштето „Св. Кирил и Методи“. Како што веќе беше речено, претставите биле подготвувани од учителите и повозрасните ученици, а гардеробата обично се позајмувала од граѓаните. Женските улоги ги играле мажите. Како најдобро сведоштво за вонредниот прием на овие претстави од страна на месното население може да послужи сеќавањето на Иван Краичанец кој бил учител во Велес од 1890 до 1895 година. Тој пишува дека салата во која се прикажувани претставите била секогаш полна. Во првиот ред седел кајмаканот, судијата, директорот на турското училиште, инженерот на железничката линија и началникот на железничката станица (обата австријци). Посетителите доаѓале во празничка облека. Бидејќи во салата немаше достатно столови многумина стоеле. Приходите говорат за голем интерес на гледачите.

И Прилеп спаѓа во градовите што има подолготрајна театарска традиција. Според С. Димевски, кој објави во четири продолжувања интересна статија по повод седумдесет и пет години на театарот во Прилеп („Нова Македонија“ од 18—21. 10. 1962 година) по иницијатива на учителот Атанас Бадев и некои други учители, бил основан Општински театар во Прилеп, што ја прикажал

првата претстава на 20 октомври 1887 година. Тоа беше претставата „По неволја доктор“ од Молиер. Режисер, сценограф и суфлер бил Атанас Бадев, а улогите ги толкувале учители и повозрасни ученици. Оваа претстава доживеала шест репризи. Потоа била прикажана и пиесата „Рајна кнегиња“ од Добри Војников (премиера на 12. 12. 1887 година). Во 1893/94 година беа прикажани: „Погрешно прогласен за луд“ и „Недоразбирање“. Во 1899/1900 и 1901 година беа прикажани „Вера, Надеж и Љубов“, „Семејството на престапникот“ и „Благородник“ Ж. Батист Молијер. Во 1906/7 година беа дадени две претстави на 25 април и 10 мај „Сиромасите на Париз“ Едуард Бризбар и Евгени Сју. Во 1907/908 година беше прикажана „Геновева“, „Сираче без мираз“, „Женидба со принуда“. Приходот изнесувал 70 лири. На една од претставите присуствувал и Битолскиот валија кој дал 10 лири. Прикажани се и пиесите „Невенка и Свјатислав“, „Седенка“ и др.

Првите претстави во Прилеп беа прикажани во 1887/88 година во салата на женското училиште. Сцената беше направена од клупи што учениците ги покриле со школските табли, завесата од черги или платна, а кулисите од колорисана хартија. Женските роли ги играле мажи. Во 1892/93 година претставите се прикажувани во горната сала на машкото училиште. Тогаш беа прикажани: „Смртта на Потемкина“ и „Црвените панталони“. По дваесет и пет години континуирана дејност Општинскиот театар во Прилеп престана да работи во почетокот на Првата балканска војна.

Гевгелија, исто така, имаше мошне богата театарска традиција на аматерска основа. Имено, појавата на театарското дело во ова гратче е во тесна врска со дејноста на Аргир Манасиев, учител по музика. Овој пасиониран вљубеник во уметноста воопшто, со сесрдна подршка на неколкумина колеги, успешно ја подготви пиесата „Крвава македонска свадба“ од Војдан Чернодрински, што беше прикажана во почетокот на овој век, најверојатно во 1905 година. Иако во подготвувањето на пиесата исклучиво учествуваа жителите на Гевгелија, поради реакционерниот став на османлиската власт, таа беше изведена во соседното село Сехово, родното место на учителот Аргир Манасиев. Пиесата беше мошне топло примена од населението, иако куќата во која се изведуваше не даваше соодветни можности да се постигне саканиот ефект. Сцената беше тесна како и просторот за публиката и покрај тоа што куќата на Георги Ковачев, во која се изведуваше претставата, не беше многу мала. По оваа премиера, охрабрените аматери предводени од учителот Аргир Манасиев засилено пристапија кон подготвување и прикажување на низа други пиеси. Во сеќавање на современиците се сочувани спомените за прикажувањето на „Геновева“, „Иванко“, „Лукреција Борџија“ и други. Појавата на ваквиот репертоар остави благотворно влијание врз гевгелиската публика која со аматерската група го збогати културниот живот, за кој особено се грижеше локалното друштво во чиј состав дејствуваше и дувачкиот оркестар. Меѓутоа, без оглед на ваквиот ентузијазам театарската група, што всушност порасна во секција на Културно-уметничко друштво, својата дејност ја одвиваше под отежнати услови. Иако прашањата во врска со просторот, а посебно со толкувањето на женските роли претставуваше сериозен проблем, значително понесносни беа пречките што ги создаваше конзервативниот и крајно фанатизиран кајмакам на градот, кој се обидуваше на семожни начини да ја оневозможи дејноста на аматерите. Извесно подобрување на релацијата помеѓу органите на власта и театарската група, настапи по Младотурската револуција. Но, тој период беше мошне краткотраен.

Драмскиот аматеризам во Тетово има мошне богато минато. Првите вести за неговото постоење, според усните извори, датираат од крајот на минатиот век. Меѓутоа, поконкретни показатели се среќаваат од првата деценија на нашиот век. Во една од нив претседателот на Управата на црковно-просветната општина им се заблагодарува на учителите од Тетово за успешно прикажување на пиесите „Марија Жана“ и „Ќе извршам самоубиство“. Ова укажува дека носители на драмскиот аматеризам во Тетово, како, впрочем и во други наши градови и села беа просветните работници. Во втората вест, што исто така датира од 1909 година, се гледаат податоци за тоа како управителот на Драмската група „Слободно искуство“ (Слободна уметност) се обраќа до Управата на црковно-просветната општина во Тетово со молба да и одобри да организира приредби. Меѓутоа, од оваа вест не може да се заклучи дека станува збор за група од Тетово или за група која од некој друг град сака да гостува во овој град. За вакво гостување зборува писмото на скопскиот митрополит упатено до архиерскиот намесник во Тетово, дека во нивниот град ќе пристигне друштвото „Вардарски герој“ и моли да им се излезе во пресрет.

Како и во другите градови на Македонија така и во Кочани во периодот пред Првата светска војна беа прикажувани пиеси на аматерска основа. Спомените за оваа дејност се многу фрагментарни и освен податоците дека на репертоар била поставена

пиесата „Геновева" и дека претставите се организирале во црквената зграда позната под името „Метово", други, барем за сега, нема.

Карактеристични се приредбите што се прикажувани од страна на учениците во Штип и Ново Село на празниците Кирил и Методиј (24 мај) и Петровден (12 јули). Се споменува приредбата во Ново Село на која била драматизирана песната на Христо Ботев „Жив е тој, жив е". Посебно е карактеристично работењето на музичките групи кои во 1905/906 даваат приредби. Инаку, во Штип — што беше една од цврстите тврдини на ВМОРО, главни режисери а артисти во учебната 1894/95 година беа врвните револуционери, идеолози и водачи Гоце Делчев и Дамјан Груев кој беше и сценограф. Според спомените на Груев, со помошта на другите учители (Деливамов, Ѓурков) тие давале „театарски претстави" главно „револуционерни пиески" со револуционерна содржина.

И училиштето во Дојран води борба против фанариотите за создавање на народно училиште. Поконкретни податоци за театарскот живот во Дојран недостасуваат. Но, како и сите градови во 70 години на минатиот век така и во Дојран „учителите и учителките давале по едно две дилетански претстави бидејќи во градот немало театар. Во училиштето за таа цел имало своја завеса и кулиси како и алишта и други потрепштини". За ова сведочи Борис Д. Јанишлиев во книгата „Град Дојран".

Во Струмица постоела турска аматерска група што давала претстави во домот на Таки Шопов и тоа на чардак, во 1909 година. По некои сеќавања пиесата што била давана говорела за животот во времите на агите и беговите. Во 1910 година, на Велигден е дадена првата претстава „Голфо" од Спиридон Персијадис, а во режија на Варламидис Леонида. Претставата финансиски е потпомогната од Ѓорѓи Грчев и Димитар Хаџи Мишев. Претставата била прикажана во фабриката за кожурци. Периките и костимите биле донесени од Солун. Главната роља „Голфо" ја интерпретирал Димитар Хаџи Мишев, мајката ја играл Ѓорѓи Протуѓеров, таткото Димитар Ареников, а настапил и Димитар Стамбошев, Костаќи Данаилов, Димитар Нецев, Наќ Икономов, Панде Бабамов и други. Влезницата била една лира.

Од сето што досега е изложено се добива совршено јасна слика за првите театарски обиди во нашите градови во текот на изминатиот век.

Иако сите претстави беа изведувани на аматерска основа, било во училишни рамки или пак по повод на некоја верска прослава, тие одиграле важна улога во запознавање и приближување на театарската уметност кон народните маси во навлегувањето на чисти театарски форми (за разлика од оние вклучени во разни верски ритуали, народни обичаи и сл.) и нивно популаризирање, што накусо може да се означи како подготвување на терен за појава на театарот на професионално ниво и создавање на повисоко театарско творештво. Впрочем, дејноста за која стана збор придонесува поцелосно да се согледа континуираниот развој на театарскиот живот во Македонија, што неспорно го красеше не само ентузијазам туку и зафатите што овозможија театарската уметност да фати подлабоки корења.

Дали ви е познато...

1. КОГА Е ОСНОВАН ТЕАТАРОТ НА НАРОДНОСТИТЕ ВО СКОПЈЕ?

Театарот на народностите е основан во втората половина на декември 1949 година, согласно решението на Извршниот одбор на Г. Н. О. Скопје. Со тоа решение за директор е поставен Абдуш Хусеин, а за негов помошник Бехаедин Красничи. Театарот го носи името „Малцински народен театар".

Таа година суштествуваат неопходните општествено-политички услови да се оствари на дело, и во оваа област на културата, полна рамноправност на народите и народностите во Македонија и во цела Југославија.

Во новооснованиот колектив влегоа главно членови на веќе формираните малцински културно-уметнички друштва „Емин Дураку" и „Јени Јол".

Првата претстава на Албанската група на театарот беше „Женидба" од Н. В. Гогољ, во режија на Бехаедин Красничи, а на Турската група „Сомнително лице" од Б. Нушиќ во режија на Абдуш Хусеин. Претставите се прикажани во салонот на МНТ во 1950 година, додека тој беше на летната турнеја.

2. КОГА Е ПРИКАЖАНА ПРВАТА ЦЕЛОВЕЧЕРНА ПРЕТСТАВА ПО ЗЕМЈОТРЕСОТ?

— Првата целовечерна претстава по катастрофалниот земјотрес во Скопје беше „Автобиографија" од Б. Нушиќ, во режија на Александар Главацки, а во изведба на Младинско детскиот театар (Драмскиот театар). Претставата беше прикажана на 15 август 1963 година во населбата кај Фабриката за стакло.

Ксенија Гавриш за тој настан пишува во „Нова Македонија": „Можеби тоа беше прва спонтана смеа на мнозина луѓе, кои уште беа под тешкиот товар на спомените на доживеаното..."

Истиот ден во населбата на градскиот парк настапи за првпат и ансамблот на МНТ со комбинирана програма „Апел за вистината" рецитал од Косиќ со фрагменти од „Тоска", „Мадам Бетерфлај", „Дон Карлос" и „Орфеј".

3. КОЈ Е ПРВИОТ УПРАВНИК НА МНТ И ПРВИОТ ДИРЕКТОР НА ДРАМАТА НА МНТ?

— Првиот управител на Народен театар и првиот директор на драмата при МНТ е Димитар Костаров, кој од септември 1977 година е професор на Факултетот на драмски уметности во Скопје. Тој е роден на 25 август 1912 година во Ичера, Бугарија.

По тригодишно студирање математика на Универзитетот во Софија, се запиша на Виша (двегодишна) театарска школа, (која подоцна прераснува во висока). Неа ја завршува во 1937 година Во тоа време активно учествува во напредното студентско движење во Софија.

Во средината на 1942 година е назначен за артист во Театарот во Скопје. Тогаш се поврза со Народноослободителното движење. Во април 1944 година излезе во партизани.

По ослободувањето беше именуван за директор на Македонскиот народен театар. Во 1949 година стана директор на Драмата на МНТ, на која должност остана до 1957 година. Од тогаш е режисер во Драмата на МНТ.

Во Драмата на МНТ досега има поставено повеќе од 70 дела на домашни и страни автори. Исто така има режирано на сцените: на Југословенското драмско позориште, Загребачко драмско казалиште, Мостарско народно позориште, Народно позориште Лесковац, албанската и турската драма на Театарот на народностите во Скопје, Драмскиот театар, Крагуевац и други.

Еден е од основачите на Средната театарска школа во Скопје, во која предаваше актерско мајсторство. Како режисер е и педагог, во текот на својата работа, најголемо внимание посветуваше на стручното оспособување и воспитување на артистите и педагошката компонента.

Добитник е на две награди на Владата на ФНРЈ, Наградата „13 Ноември" и наградата „11 Октомври".

4. ШТО БЕШЕ ПРИКАЖАНО ВО СКОПСКИОТ ТЕАТАР ВО 1937/38 ГОДИНА

Во сезоната 1937/38 година Српското народно позориште во Скопје ги прикажало следнтие премиери:

а) ПРЕМИЕРИ НА ДОМАШНИ ТЕКСТОВИ

1. „Заточеници" од А. Крстиќ
2. „Волк" од Б. Ковачевиќ
3. „Покојник" од Б. Нушиќ
4. „Кога Радак го женеше синот" од Марко Каваја
5. „Набедениот калуѓер" од Ѓ. П. Иличиќ
6. „Смртта на Урош Пети" од Сефан Стефановиќ

— ШЕСТ ПИЕСИ СО 75 ПРЕТСТАВИ

б) ПРЕМИЕРИ НА СТРАНИ ТЕКСТОВИ

1. „Лицемери" од Б. Шо
2. „Повеќе од љубов" од Бушфекете Ласло
3. „Атентат" од В. О. Сомни

4. „На санта лед“ од Виљм Вернер
5. „Емил и детективите“ од Еерих Кестнер
6. „Бела болест“ од Карел Чапек
7. „Слуга на двајца господари“ од Карло Голдони
8. „Матура“ од Л. Фодор
9. „Шест лица го бараат писателот“ од Л. Пирандело
10. „Ветер и дожд“ од Мертон Хоџ
11. „Мизантроп“ од Молиер
12. „Најсреќниот човек“ од Никола Ласло
13. „Лесно им е на мажите“ од П. Барбаш
14. „Издајство кај Новара“ од Цезар фон Арие
15. „Роднината Бета“ од Балзак Фр. Гец
16. „Количка извидница“ од Ф. Лангер
17. „Ромео и Јулија“ од Шекспир

— 17 ПРЕМИЕРИ СО 146 ПРЕТСТАВИ
— Пиеси обновени како премиери 4 со 32 претстави
— Репризи — 18 — со 60 претстави

Во Скопје прикажани претстави 236 со 66,855 посетители.

Низ Македонија прикажани 75 претстави
Во Скопје разни приредби 73
Или вкупно 384 настапи

Во Таа година во театарот вработени се: *36 артисти; 7 управа и администрација: 3 суфлери; 24 техничка служба или вкупно 70 луѓе*

Р. С.

Републички преглед

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

РУСОМИР БОГДАНОВСКИ

„ЧУДОТО НА СВЕТИ ЃОРЃИ“

режисер: СЛОБОДАН УНКОВСКИ

сценограф: ВЛАДИМИР ГЕОРГИЕВСКИ

костими: ЃОРЃИ ЗДРАВЕВ

музика: ЛЕБ И СОЛ

маски и кукли: БОРО КРСТЕВСКИ

ЛИЦА

Царот	Ацо Ѓорѓиев
Царицата	Нада Гешоска
Помладиот брат	Гоце Тодоровски
Невестата	Мајда Тушар
Постариот брат	Ацо Дуковски
Црното ламјиче	Ѓокица Лукаревски
Сребрениот јунак	Димитар Зози
Арханѓел Михаил	Петар Темелковски
Свети Ѓорѓи	Димитар Зози
Царската ќерка	Тапевска Митра
Белото ламјиче	Ѓорѓи Тодоровски
Народот	
Роднините	
Старецот	Иван Петрушевски
Старицата	
Заразениот	

Инспициент: Ѓоко Стојановски

Суфлер: Снежана Бошнаковска

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ
АЛБАНСКА ДРАМА

МАРК КАМЕЉОТИ

/БОИНГ — БОИНГ/

Комедија во два дела

Превел
М-р. Ремзи НЕСИМИ

Лектор
Хамза РЕКА

Режисер
Тодорка Кондова — Зафировска

Сценграф:
Панче МИНОВ

Костимограф:
Даниела ВЕИНЕРОВА

Музика и илустрација: Љубомир БРАНЦОЛИЦА

ЛИЦА

Бернер, архитект	Мехди БАЈРАКТАРИ
Робер, негов пријател	Вехби ЌЕРИМН
Берта, служинка на Бернар	Лезе ТОМИ
Ценет, американка	Силвана БАЈЧИНОВЦИ
Грета, германка	Елхаме БИЛАЛИ
Жанета, француזинка	Дрита МОРИНА

Суфлер: Туркане Кадриу Инспициент:
Мехди АЛИДЕМАЈ
С. Изведувач:
Максо ДИМАНОВСКИ

Д Р А М С К И Т Е А Т А Р — С К О П Ј Е

К Р В А В И С В А Д Б И

од Федерико Гарсија Лорка
Превод на прозата И. Милчин;
на стиховите Матеја Матевски
режија и сценографија: КРУМ СТОЈАНОВ
костимограф: РАДА ПЕТРОВА — МАЛКИЌ

Музичко оформување и песни:

ВИТОМИР ПАВЛОВСКИ

Л И Ц А:

Мајката	Нада Гешоска
Свршеничката	Снежана Стамеска
Тештата	Ангелина Ивановска
Леонардо	Ненад Стојановски
Жената на Леонардо	Славица Николовска
Свршеникот	Јовица Михајловски
Таткото на свршеничката	Дарко Дамевски
Девојката	
Сосетката	
Слугинката	Милица Стојанова
Питачката	
Смртта	
Месецот	Ѓорѓи Тодоровски
II Сосетка	Видосава Грубач
Девојки	Ленче Делова
	Шапковска Виолета
Дрвари	Дуковски Самоил
	Илиев Симе
	Тасевски Славчо

МЛАДИЧИ и ДЕВОЈКИ — Студенти на Факултетот за драмска уметност

Инспициент:
Томе Моловски

Сликар изведувач
Илија Велевски

Суфлер
Радмила Злаковиќ

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ
АЛБАНСКА ДРАМА

YMER SHKRELI

TRUBULLIRA NË BUKRAMIRA

Regjisor:

DRAGAN VELANOVSKI

Skenograf: PANČE MINOV Kostumograf: DANIELA WEINERI

PERSONAT:

Xho Kodheli	
Endërraku	Sefedin Nuredini
Telallxhiu	
Li	Xhevat Limani
Kapidani Silledërmo	Vebi Qerimi
Kapidani Folepështjello	Hekuran Lloga
Baco Plaku	Bexhet Pitarka
Përrallaku	Zekirja Xhemaili
Kërrmeli	
Bariu	Mejdi Alidemaj
Celmici	Kamil Weineri
Shtriga	Ajete Rexhepi
Ci	Fazli Shaqiri

Ilustrator i muzikës:

Miodrag Vrcakovski

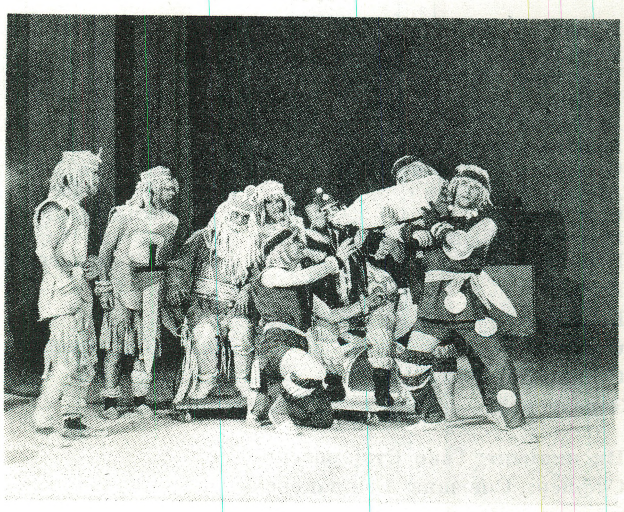
Flauta: Mendo Velanovski

Inspicient: Mejdi Alidemaj

Mjeshtër i tonit: Fahrudin Bushi

Sufler: Turqane Kadriu

Prill 1981



ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ
ТУРСКА ДРАМА

Türkçesi: NECATİ ZEKERİYA

Sahneye koyan: ATSO ALEKSOV

Okutman: ABDULKADİR HAYBER

Dekor: ÇEDO HRİSTOV

Kostüm: YELENA PATİRNOGİÇ

Muzik: DİMİTAR MASEVSKİ

OYNIYANLAR:

Haka, ihtiyar çingene kadını	SUZAN MAKSUT
Rifa, ihtiyar çingene kadını	NEZAKET ALİ
Seydo, çingene kömürcü	SALAETTİN BİLAL
Hanka, Seydolnun hanımı	PERİHAN TUNA
Ramiç kardeşler	FEHMİ GRUBİ
	ŞEFKET HASAN
Muykan, küçük çıngene çocuğu	AHMET VELİ
	İRFAN BELLUR
Muşan, çeribaşının oğlu	ZEKİR SİPAHİ
Meyra, çingene kızı	MUKERREM BİLAL
I çingene çocuğu	RİYAD TAHİR
II çingene çocuğu	ERDOĞAN MAKSUT

ÖTEKİ OYUNCULAR:

ENVER BEHCET, ELHAME BİLAL, ZEKERİYA HOCALAR, AYETE RECEPİ, ATİLLA KLİNÇE, ARİYETA BİLİBAN, ABDURRAHMAN RAHMAN, AVDİ BİLAL, TANKUT İBRAHİM MUAZZEZ YAŞAR, NİHAL BENÇET, ĞÜLŞEN GRUBİ, NADİ BENCET

Слободан Стојановиќ

ПРЕНОЌИШТЕ

(окупациона драма во два дела)

Адаптација и режија — Превод:

Љуба Милошевиќ к. г. Ангелина Белимаческа

ЛИЦА:

Кадуна	ОЛГА НАУМОВСКА
Надежда	МЕНКА ЃЕОРГИЕВА
Лиле	НАДЕ НИКОЛОВА
Феликс—Круг	БЛАГОЈ СТЕФАНОВСКИ
Момчило	БОРИС ЧОРЕВСКИ
Бато	МЕТОДНЈА МАРКОВСКИ
Драго	СРЕБРЕ ЃАКОВСКИ
Жандар	ПЕТАР МИРЧЕВСПИ
Благој, кога се враќа	ПЕТАР МИРЧЕВСКИ

Костимогаф:
Сотир Наумовски к. г.
Избор на музика:
Љуба Милошевиќ к. г.

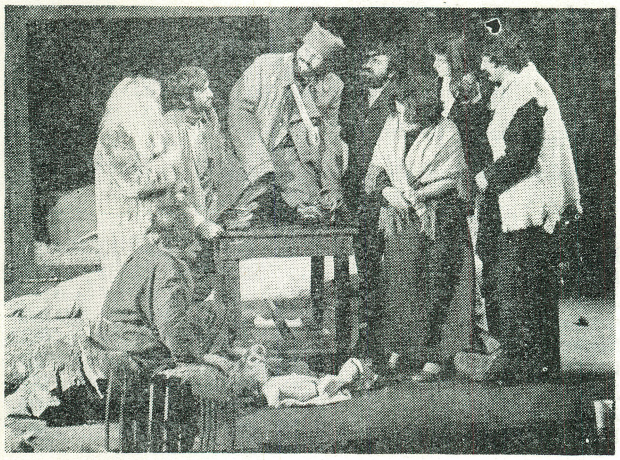
ЦИНОТ ФАЛБАЏИЈА

(сценска игра во два дела 7 слики)

Сценска подготовка:
Петар Стојковски — Бабец

ЛИЦА:

Сар Пропрденко VI	Петар Стојковски
Принцеза Евдокија, царева ќерка	Радојка Димевска
Царев шут	Димитар Илиевски
Дворјанка на принцезата	Ратка Радмановиќ
Цин, со цвет во забите	Илко Стефановски
Бан Тропкалковски	Борис Чоревски
Јанко од Зашле	Станко Стоилков
Војвода Узенги — Спиров	Благој Николов
Баба Трпана	Ратка Чоревска,
Јон, нејзин внук	Слободан Степановски
Митре Дупјачанец, земјоделец	Петар Мирчевски
Паднистанислав, царев гласник	Методија Марковски
Најстар царев мудрец	Михаило Петровски
Телал	Драган Апостоловски
Крчмар	Станко Стоилов



НАРОДЕН ТЕАТАР ШТИП

Слободан Стојановиќ

ПРЕНОЌИШТЕ

Режисер,
СИМЕОН ГАВРИЛОВ

Сценограф, ТОДОР МАКСИМОВ
Костимограф, ЃОРГИ ЗДРАВЕВ К. Г.

Музичка илустрација,
АНДРЕЈ БЕЉАН К. Г.

ЛИЦА:

КАДУНА, газдарица	ЈЕЛИЦА КИРОВА
НАДЕЖДА, нејзина ќерка	ЦВЕТАНКА ЃОШЕВА
ДРАГО, слуга	ЈОВАН ТРПЕВСКИ
БАТА, гостин на ноќевање	СТОЈАН АРЕВ
ФЕЛИКС КРУГ, маѓепсник	ЛАЗАР АТАНАСОВ
МОМЧИЛО, поп	ФИЛИМЕН ЦИНЕС
ЛИЛА, гостинка на ноќевање	ЕЛИЦА ЈАНЕВА-АРЕВА
ЖАНДРАРМ, без зборови	ОРЦЕ ТРАЈАНОВСКИ
БЛАГОЈ, кога се враќа	ВЕНЦО НАКОВ
НЕМИОТ	МЕТОДИ БАСАРОВСКИ

Техничка екипа:

Тодор СТОЈАНОВ, Томе СТОЈАНОВ, Благој ДАВКОВ, Мичо АНДОНОВ, Лазар ЦВЕТКОВ, Славе ЌОСЕСКИ, Мичо КОЦЕВ,

плакат: Т. МАКСИМОВ

ПРЕМИЕРА МАЈ, 1981

НАРОДЕН ТЕАТАР БИТОЛА

„ПЕЧАЛБАРИ"

Битова пиеса во седум слики
РЕЖИЈА: ПЕТРЕ ПРЛИЧКО К. Г.
МУЗИКА: ТРАЈКО ПРОКОПИЕВ
СЦЕНОГРАФИЈА: НИЧЕ ВАСИЛЕВ

ЛИЦА:

ЈОРДАН	П. ПРЛИЧКО С. ГОГОВ
РАЈНА	Т. СРБИНОВА
СТОЈЧЕ	Г. БОСИЉАНОВ
СИМКА	Т. РИСТЕСКА
БОЖАНА	Љ. ПИПЕРЕВСКА
КОСТАДИН	К. ЗДРАВЕСКИ
КОЛЕ	К. БОСИЉАНОВ
СТРИКО КОЉО	С. МОНЕВ
ТЕМКОВИЦА	З. ГЕОРГИЕВА
СЛАВЧЕ	И. ГЕОРГИЕВ
АРАНГЕЛ	Г. ШАЛАМАНОВ
КАРАМАН АТАНАС	Б. ДИМИТРОВ
ЗАФИР	К. ГЕОРГИЕВ
ЃОРШЕ	Т. МЕНТИНОВ
БОЖИН	Г. ГАВРОВСКИ
ФИДАН	П. БОСИЉАНОВ
СТОЈАН	А. ДУМОВ
СТРИКО МАРКО	Р. КОСТОВ
ФУРНАЏИЈА	Г. ВАСИЛЕВСКИ

Мајстор на сцена: РАДЕ ВУЧЕТИЌ
Инспициент: САНДО МОНЕВ
Костими: Б. КИРОВ
Суфлер: С. ГЕОРГИЕВА
Осветлител: Љ. РИЧЛИЕВ
Реквизита: Т. МЕНТИНОВ

НАРОДЕН ТЕАТАР „АНТОН ПАНОВ" СТРУМИЦА

СЕЗОНА 1980-81 ГОДИНА
СЛОБОДАН ПЕТРОВОЌ
ПРЕМИЕРА

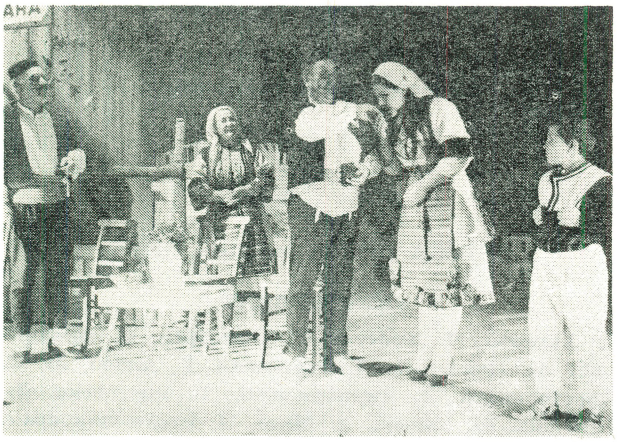
СВЕТЛАНА ЈА БАРА СРЕЌАТА

Комедија во два дела
Режија: САНДО МОНЕВ
Сценографија: НИЧЕ ВАСИЛЕВ

ЛИЦА:

Адвокат	К. Здравески
Данка-негова жена	Т. Србинова
Светлана нивни ќерки	Т. Ристевска
Босилка	
Босилка	Е. Стојановска
Драган — дипл. правник	К. Ѓоргиев
Момчило — писар кај адвокатот	Ѓ. Василев
Здодевниот клиент	Ѓ Шаламанов
Пијаниот клиент	Р. Костов
Јанко	Т. Ментинов
Лекарка	Љ. Пиперевска
Прв болничар	Ст. Гогов
Втор болничар	Б. Димитров
Тетката	З. Георгиева
Страхиња — нејзин син	П. Босиљанов

Тех. раководител:
Р. Вучетиќ
Костими:
Б. Киров
Реквизита:
Т. Ментинов
Осветител:
Љ. Ричлиев
Суфлер:
Сл. Георгиева



НАРОДЕН ТЕАТАР — ПРИЛЕП

„СНЕЖАНА И СЕДУМТЕ ЏУЏИЊА“

Драматизациј: Петре Прличко

Режисер: БЛАЖЕ АЛЕКСОСКИ

актери: Снежана — Елизабета Глишиќ

Сценограф: Васил Костов

Костимограф: Блаже Алексоски

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ

Д Р А М А

18. IV 1981 година

П Р Е М И Е Р А

Вељко Радовиќ

ВОЈНА И МИР ВО ГРУДА

превод: Бранко Варошлија

Режисер: БЛАГОТА ЕРАКОВИЌ к. г.

Сцена и костими: арх. Велибор Радоњиќ к. г.

Композитор: Боро Таминџиќ к. г.

Л и ц а:

Симо	Ристо Шишков
Божо	Тошко Кочовски
Ѓураѓ	Александар Џуровски
Радуле	Емил Рубен
Алекса	Драги Крстевски
Савелја	Киро Ќортошев
Јевросима	Емилија Андреева
Богета	Чедо Камџијаш
Рената	Соња Караџулоска
Маша	Славица Ковачевиќ
Завиша	Кирил Псалтиров
Томаш	Мирче Доневски
Страхиња	Петар Арсовски
Живко	Томе Витанов
Боса	Слаѓана Нешиќ
Јагош	Гоце Влахов
„Главниот“	Живко Никлевски

и други селани од селото Груда

Инспициент: Борислав Шуминовски

Суфлер: Нада Стојкова

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ

Д Р А М А

п р е м и е р а

Коле Чашуле

Ж И Т О Л У Б

Режисер: Владимир Милчин

Сценограф: Бранко Костовски

Костимограф:
Рада Петрова-Малкиќ

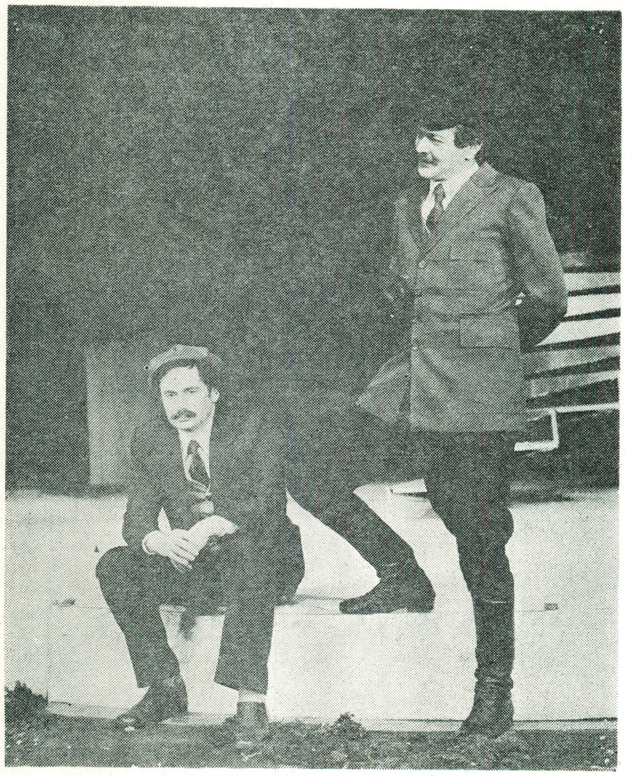
Музика: Ристо Аврамовски

Л и ц а:

Г-ѓа Јустинијана	**Јоана Поповска** **Шенка Колозова**
Катерина	**Катина Иванова** **Стојна Костовска**
Пере Тошев	**Владимир Светиев**
Луков	**Љупчо Петрушевски**
Попов	**Братислав Димитровски**
Костадин	**Кирил Ристески**

Инспициент: Радован Мадиќ

Суфлер: Љупка Бошкова



НАРОДЕН ТЕАТАР

К У М А Н О В О

ВЕЛКО НЕДЕЛКОВСКИ

Д Е Н
З А
Б Е Г С Т В О

ДЕТСКА ПИЕСА ВО ДВА ДЕЛА

УЧЕСТВУВААТ:

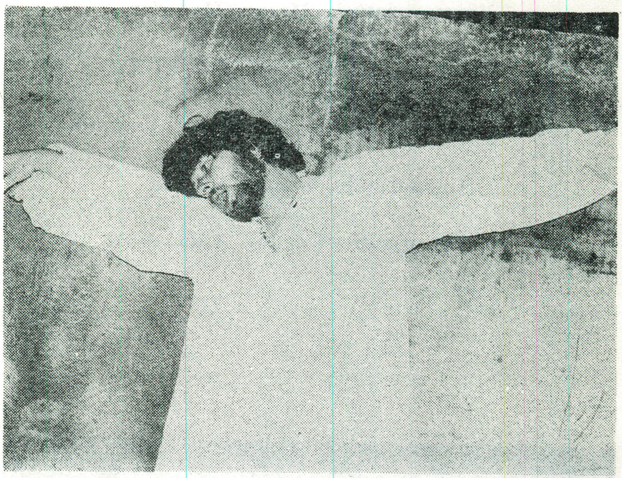
Д, Христов, Ч. Христов, С. Димитров, В. Павичевиќ, Ж. Пешевски, Д. Ѓоргиоски, Ѓ. Андов, М. С. Апостоловски, Д. Димитриевски, В. Ристовска, Љ. Гојковиќ, М. Боцева, А. Миса, И. Струмениковски, Д. Бошевски, Б. Наковски

НАРОДЕН ТЕАТАР КУМАНОВО

Јозо Петричевиќ

И В О Р И Б А Р
Л О Л А

Во интерпертација и режија на
Душко Ѓорѓиевски
Премиера



НАРОДЕН ТЕАТАР КУМАНОВО

режисер: Димитар Станковски
сцена и костими: Владимир Георгиевски
музика: Љупчо Константинов

ТОМИСЛАВ СПАСОВСКИ

С Т Е Р Н А

мондрама
во интерпретација на

ДРАГИША
ДИМИТРИЕСКИ

Премиера

HALKLAR TİYATROSU

TURK DRAMI
ÜSKÜP

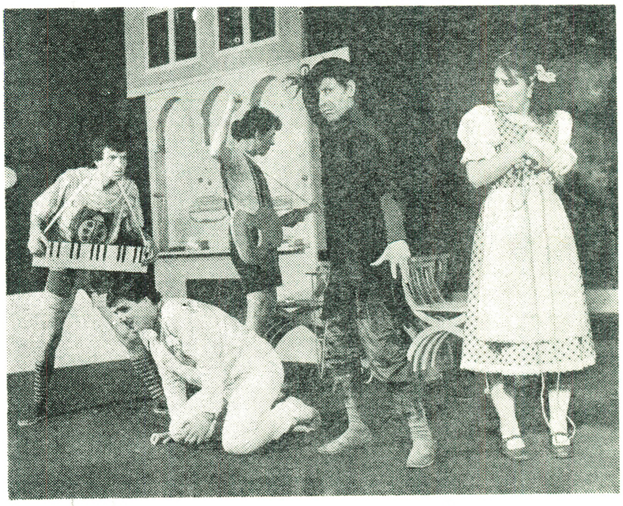
Slavko Yanevski

ŞEKERLİ ÖYKÜ
(çocuk oyunu)

Sahneye uygulayan:	HASAN MERCAN
Sahneye koyan:	ŞERAFETTİN NEBİ
Okutman:	ABDULKADİR HAYBER
Dekor:	KAMİL WEİNER
Kostum:	MANİELA WEİNEROVA
Müzik:	HASAN TOPKU, SABETİN EYUPİ RIZA EYUPİ
Müzik çekimi:	AHMET SABİT

OYNIYANLAR:

Marko, pastaci:	ŞEFKET HASAN
Çocuk, şekerden yapmalı	AHMED VELİ ATİLLA KLİNÇE
Vane, terzi	ERDOĞAN MAKSUT
Kuş, melek varı, şekerden yapılı	MUKERREM BİLAL
Kara Bere, hırsız	ENVER BEHCET
Tarara, büyücü	SERAFETTİN NEBİ
Yargiç	İRFAN BELLUR
I. çocuk	PERİHAN TUNA
II. çocuk	RİYAT TAHİR
III. çocuk	ZEKERİYA HOCALAR
Jandarma	AVDİ BİLAL

Kondüvit: ABDURRAHMAN RAHMAN

Tehn. yönetmeni: İng. arh. STOYAN MİHAYLOV